وزارة الثقافة



الهيئة العامة لقصور الثقافة
إقليم القناة وسيناء الثقافى

# الأدب الشعبى والمتغير الثقافى

أبحاث ودراسات
المؤتمر الحادى عشر لأدباء إقليم القناة
وسيناء الثقافى

السويس — ديسمبر ٢٠٠٧

# الأدب الشعبى والمتغير الثقافى

أبحاث ودراسات
المؤتمر الحادى عشر لأدباء إقليم القناة
وسيناء الثقافى

السويس – ديسمبر ٢٠٠٧

رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة

أ . د / أحمـــد نـــــوار

رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية

أ / سعـــد عبد الرحمـــــن

رئيس الإدارة المركزية لإقليم القناة وسيناء الثقافى

د / محمـــد رضـــا الشينى

رئيس المؤتمر

د. محمود إسماعيل

أمين عام المؤتمر

أ/ محمد أحمد السوقى

## أعضاء أمانة المؤتمر

أ.د عبد الرحيم محمد عبد الرحيم
أ.د محمد المحمدي سليمان
أ. كامل عيد رمضان
أ. محمد أحمد المغربي
أ. حسونه فتحي حسونه
أ. عبد الحميد البسيوني

## إداريون

أ. امنه عرفه
أ. هنيه باشا
أ. سالوس عبد التواب
أ. حنان مرعي

بسم الله الرحمن الرحيم

أحسن القائمون على أمر هذا المؤتمر صنعاً إذ وفقوا في اختيار موضوعه عن (التراث الشعبي والثقافة) ومناط هذا التوفيق ما تتعرض له الثقافة الوطنية عند الشعوب من محاولات (المسخ) إن لم يكن (النسخ) باسم (العولمة) ظاهرياً بما يعني الحديث عن ثقافة جديدة مؤسسة على المشترك الانساني العام بهدف تحقيق الوئام والسلام كبديل للصراع والخصام الذي تأججت نيرانه تحت ستار الوطنيات الشوفينية المؤسسة على التعصب الديني والعرقي. بينما يكمن الدافع الحقيقي في فرض الأنموذج الثقافي الإمبريالي عموماً وثقافة (الكاوبوي) الأمريكي خصوصاً. إذ لم تدخر الولايات المتحدة وسعاً في التحامل على الإسلام تاريخاً وحضارة وثقافة توطئة لهيمنة القطب الأوحد، وتمهيداً للإمبراطورية (اليانكي) من أجل ذلك لم تتقاعس بالمثل عن إثارة النعرات العرقية والنزعات الطائفية لإعادة صياغة خريطة الشرق الأوسط في صور كيانات قزمية متناحرة لضمان وجود الكيان الصهيوني وهيمنته على منطقة إستراتيجية تمثل (قلب العالم) مفيدة في ذلك من نظريات (ماكندر) و(هاوسهوفر) و(سبيكمان) القائلة بأن من يسيطر على (القلب) يمكنه الهيمنة على (الأطراف) دون صعوبة تولاى.

ولا سبيل لمواجهة هذا الخطر إلا التشبث بالتراث الشعبي الذي يشكل حائط الصد الأخير باعتباره ركن (الهوية) الركين إذ هو المعبر عن الوجدان الجمعي وضمير الأمة وقلبها مصر التي اعتبرها (برستد) مونلا (فجر الضمير) للإنسانية جمعاء.

ولا مشاحة في أن التراث الشعبي يمثل التاريخ الحقيقي للشعوب في مقابل التاريخ الرسمي الذي دبجه مؤرخوا البلاط

بأقلام الزيف ومداد التحريف. وصدق من قال بأن (التاريخ تصنعه الشعوب ويسرقه الحكام.فلطالما قدمت الهزائم والانتصارات على أنها ظفر وانتصارات،وكثيرا ماتوشح الطغاة بمسوح الآلهة. وفي كل الأحوال:تعميق الشعوب التي ادخل نضالها في إطار (المسكوت عنه)أو غدي عرقها ودماؤها التي أريقت في صناعة صياغة الحضارة وصناعة العمران من باب (اللامفكر فيه) وتذخر كتب التاريخ الرسمي بالتحامل على الفلاحين:فهم لذلك (سقطة وأرذال ورعاع) في نظر ابن خلدون،وهم همج هامج وجراد منتشر لانظام لهم ولا اختيار في مخيال الجاحظ. أما أهل الحرف والصناعات،منهم (أسوقة وسقطة وأهل شر) دينهم (الكذب والتصنع والملق) حسب حكم الطرطوشي:لاشئ إلا لما شاع من احتقار العمل اليدوي والمشتغلين به . لذلك صدق :: إخوان الصفا،حين اعتبروا الفلاحين والعمال قوما (فنيت أبدانهم في خدمة أهل الدنيا، وكثرت همومهم من اجلها،ولم يحظوا بشئ من نعيمها ولذاتها). ومعلوم أن التراث الشعبي من إبداع العوام،وهو مأثور شفاهي متراكم لاينسب إلى أفراد بذواتهم،بل نتاج وجدان جمعي مستمر ومتواصل تضيف إليه الأجيال بما يزيده ثراء وتنوعا،ومن ثم لامجال فيه لتحريف أو تزييف،وهو فضلا عن ذلك تراث نضالي تحريضي في مقابل التراث الرسمي المنافق والتخديري،فالسير الشعبية برمتها أدب ملمحي،والأمثال الشعبية (تنكيت وتبكيت) والنكات سلاح اللسان القادر على تحقيق ما استعصي على السنان،و،خيال الظل،، إبداع شعبي مصري جمع بين الإمتاع والإقناع:ذلك الإقناع بالسخرية من الطغاة واستجاشة الهمم والعزائم من أجل تعويض عروشهم الهشة.

لذلك،جرى تهميش هذا التراث قديما وحديثا،فاعتبره الأولون من سقط المتاع المعبر عن سقط العوام،وإن انصفه البعض فقالوا:النعامة من النوادر والتكيتات والتركيبات

وأنواع المصطلحات ماتملأ الدواوين كثرته.. إلا أن مؤلفي هذا الأفق ضعفت هممهم عن التصنيف فيه والتأليف.

وحديثا لم يجر الاهتمام به من قبل الأكاديميين العرب إلا قرابة منتصف القرن الماضي، حيث خصص كرسي للأستاذية له بفضل جهود الرائد المرحوم د. عبد الحميد يونس، الذي استثمر هذه الفرصة لدعوة المسؤلين إلى ضرورة تخليد ذكراه.

كما أدعو أدباء مصر وكتابها إلى الوعي بما يجري الآن من محاولات لطمس الشخصية المصرية وعزلها عن محيطها العربي الإسلامي بدعوى شوفينية فرعونية زائفة تطالب بإحياء (الهيروغليفية) واعتمادها لغة رسمية توطئة لإفقادها هويتها وتمهيدا لتقسيمها إلى كيانات طائفية متناحرة تحقيقا وعمالة للمشروع الصهيوني الأمريكي.

ولعل من أهم أسلحة المواجهة ما اهتم به القائمون على هذا المؤتمر، وما وفقوا إليه من اختيار موضوعه عن (التراث الشعبي والثقافة) وأضيف السياسة باعتبار أن ما سيتناوله الباحثون من محاور، وما سيدور بصددها من نقاش، وما سيسفر عنه النقاش من حصاد يدخل في التحليل الأخير في إطار أدب المقاومة، مقاومة من يحاول طمس هويتنا توطئة لمحو وجودنا.

وفقكم الله، والسلام عليكم ورحمة الله

د. محمود إسماعيل
رئيس المؤتمر

## تراثنـــا الشعبى

قليلة هى الآداب التى تستحق ان توصف بأنها عظيمة ،

بين هـذه الآداب – دون ريـب – الأدب الشعبى ، فهو عظيم فى مداه ورحابة آفاقه ، عظيم فى منظوره وجذوره ، على الأقل فى الموقف الأخلاقى والفكرى والإنسانى الذى ينطلق منه هذا الأدب بتنويعاته الثرية المختلفة .

وفـى بدايـة هـذا القـرن الجديـد تظهـر ثقافتنـا التـى نعيشها الآن فى أشد حالاتها شحوبا وبؤسا ، ولولا عمق تراثنا الشعبى وأصالته ، لأصبحت الصورة أكثر قتامة ، إن كثيرا من المثقفين ينظرون إلى تراثنا الشعبى نظرة أحادية وليس طريقا للتقدم المجتمعى ، حتى أن بعضهم يتعامل مع التراث دون فهـم أو إدراك يـدعو إلى التطـور الفاعـل فـى الحيـاة الإنسانية ، أى يدعو إلى التنمية الثقافية لأنها ببساطة هى المنطلـق لتحقيـق عمليـة التغيير وبنـاء المجتمـع وصياغة الانسان ، ولأننا ندرك كل هذا فإن هذا الإدراك وبخاصة فى ظل هيمنة القطب الأوحد الذى يعتبر ثقافته هى النموذج الأمثل الذى يجب أن يحتذى عبر تسلطه وهيمنته وإرهابه ، هذا الإدراك يستلزم منا المقاومة بإيقاظ الوعى بتراثنا الشعبى ، كـذلك اجتراح الوسـائل التـى لتطـويره باعتبـاره جـوهر التحدى إذ أن ثقافتنا لا يمكنها أن تنمو إلا به ، وربما لا يشتد عودها إلا بالاتكاء عليه استعارة او اقتباسا ، وأدبنا الشعبى على تنوع أشكاله فيه من المرونة ما يجعله قابلا للتشكل والتطور والتغير بالإضافة أو الحذف ، كما أنه يمثل الحيلة لولادة أدابنا المكتوبة بأنواعها وطرق تشكيلها إذ يبدو وكأنه الفتاة اللعوب التى تخايل نصوصنا الإبداعية ، والتى تبدو من دونه كطقم واحد تتردد مفرداته وبناءاته فى أسماء جديدة ، درجة أتصور أن أدابنا الحديثة تتعامل مع يوميات الحياة

العامة ، عكس أدبنا الشعبي فإنه يتعامل مع فضاءات الحياة اليومية ، ويا لها من مزية لو تعلمون ، اننى أعيب على كثير من المثقفين ظنهم أن أدبنا الشعبي أصبح أرضا صحراوية خالية من الحياة وأن الأشجار التى تنبت فيه لا تثمر سوى الظلال ، وأن هذا التراث أصبح جزءا من ميراث الماضى لا يصلح للتعامل والتعايش مع العالم الجديد ، كثير من هؤلاء تخففوا من أعباء تراثنا ظنا منهم أن الخطاب الإبداعي المحدث سيضمن لهم المساحة فى تيار الحداثة الجديدة ، عكس ما نراه نحن ، فالثقافة المحدثة وحدها أو فى معظمها ...... ثقافة عابرة متقلبة ظاهرها غواية وجوهرها خواء .. ولعلنى أضيف بعدا آخر لتخلف ثقافتنا المحدثة وعدم قدرتها على مواجهة ثقافات العالم الجديد ، وأعنى بذلك تلك الهوة السحيقة بين تراثنا الشعبي وبين لغتنا العربية ، وهى أعز ما نملك — فقد تسبب هذه الهوة — من وجهة نظرى ، فى تخلف اللغة العربية وقد أتصور أن تراثنا الشعبى يمثل خط الدفاع الأخير عن لغتنا ، بل إن تراثنا هو الملاذ الذى يجب أن نحتمى به ، فى ظل عالم متغير تهب علينا فيه رياح تريد أن تكنس كل شيء أمامها ، نحن فى حاجة للتفاعل بين اللغة العربية ، وبين آدابنا الشعبية ، لأنها تتيح للغة العربية الأرضية الواسعة ، للغة لها وظيفة اجتماعية أساسية وهى التواصل الخلاق الذى يصنع الهوية ، باعتبارها المبدأ الأول فى اكتساب الانسان المخزون الثقافى للانتماء وهو وسيلة التفاهم والتعايش بين أفراد المجتمع فضلا عن تهيئة المناخ الأمثل لتلقى الثقافات الأخرى ، وان تراثنا الشعبى وحده القادر على النهوض بثقافتنا ، والحفاظ على هويتنا ، وهويتنا هى الأهم على مستوى التاريخ والجغرافيا والثقافة ، بل ما خبأناه من كنوز كنزناها فى أيامنا الماضية لنواجه بها عالم اليوم ، ولهذا فإن مستقبلنا مرهون بالوعى بهذا التراث

والحفاظ عليه وتأهيله . دافعا للحفاظ على روحنا الأصيلة التى صنعت الإنسان المصرى الحكيم !

**محمد أحمد الدسوقى**
أمين عام المؤتمر

## المحـــــور العـــــام

# بعض ملامح الشخصية المصرية في ضوء التراث الشعبي *

د. محمود إسماعيل

تستهل هذه الدراسة بتحليل مضمون عنوانها، لما تكتسيه دلالة التحليل من أهمية،سواء في منهج الدراسة أو في تثمين محتواها المعرفي.

فيما يتعلق بالشخصية المصرية كتب الكثير منذ منتصف القرن الماضي خصوصا ما كتبه الجغرافي القدير "جمال حمدان" عن عبقرية المكان وجدله مع التاريخ وتأثير ذلك في خصوصية شخصية مصر أما الدكتور حامد عمار.. فقد حاول تفسير تلك الخصوصية من منظور اجتماعي تاريخي عندما تحدث عن الشخصية الفهلوية رابطا بين ملامحها وقسماتها وبين الظروف الصعبة التي عاناها الشعب المصري خلال تاريخهم الطويل نتيجة ابتلائه بالطغاة في الداخل والغزاة من الخارج.

كما كتب المرحوم / د "شفيق غربال" كتابه " تكوين مصر " مركزا على الأبعاد التاريخية في تكوين الشخصية المصرية.

وقد سبق المرحوم الأستاذ / " عباس محمود العقاد"هؤلاء جميعا حين قارب الموضوع في مقدمته المطولة لكتابه عن " سعد زغلول " معولا على منهج التحليل النفسي في التحليل والتعليل. أما الدكتور " حسين مؤنس " فقد ركز على حقيقة اتساع المجال في حركته وصيرورة التاريخ المصري

خلال العصور الإسلامية ؛ ليثبت دور مصر الحضاري الذى امتد خارج حدودها ؛ وذلك فى كتابه " مصر ورسالتها ".

على أن الكتابة عن شخصانية الشعوب لم تلق قبولا عند البعض ؛ تأسيسا على استحالة الوقوف على خصائص تميز شعبا ما عن الآخر ، هذا فضولا عن عدم ثبات تلك الخصائص – إن وجدت – إبان حركة تاريخ دائم التغير .

وعندنا أن ولوج هذا الموضوع أمر مشروع – رغم معارضة عالم النفس الشهير " سيرل بيرت " الذى ذهب إلى مجرد الحديث عن شخصية الفرد أمر يفتقر إلى العلمية ؛ اللهم إلا بالنسبة للشخصية المرضية .

فعلى الرغم مما ينطوي عليه هذا الحكم من وجاهة نسبية ؛ إلا إننا نقف على الكثير من الاختلافات التي تميز شعبا ما عن شعب آخر ؛ بسبب تأثير العوامل الجغرافية على الرغم من وجود " قاسم إنسانى مشترك " يميز الإنسان عن غيره من المخلوقات . وهو ما أثبته جماعة " إخوان الصفا " ثم " إبن خلدون، ومن بعده " مونتسكيو" عن تأثير المناخ وحتى الطعام ونوعه فى الأمزجة ، وما يحدث من اختلافات فيزيقية فى اللون والسلوك حسب اختلافات المكان.

ويحفل التراث العربي الإسلامي بكتابات ضافية فى مجال الإثنيات مؤسسة على تلك العوامل الجغرافية، والأهم من ذلك كتابات أخرى جد هامة فى مجال الأنثروبولوجيا الإجتماعية والثقافية تميز بين الأمم والشعوب كما هو الحال فى كتابات "المسعودي" والبيروني "وصاعد الأندلسي ،بما يعطي المشروعية لدراسة شخصيات الشعوب .

بخصوص التراث أو المأثور الشعبي نرى أن الاهتمام به كعلم فى الجامعات العربية جد حديث ويسجل لجامعة القاهرة السبق فى هذا المجال إذ خصص "كرسي للأستاذية له حول منتصف الخمسانيات من القرن الماضى بفضل المرحوم الدكتور "عبد الحميد يونس " الذى يرجع إليه

المصل في تكوين اجيال تالية اثرت هذا الحقل المعرفي الجديد .

لذلك لسنا بحاجة للتعريف بهذا العلم اللهم إلا إنه يتضمن الأدب الشفاهي الذي أبدعته الشعوب في مقابل الأدب الرسمي المكتوب . وانه يتميز أيضا بعدم معرفة مبدعيه عكس الأدب المكتوب وأن تداوله يسفر عن إثراء له بالإضافة والحذف حسب معطيات الزمان والمكان والظروف وأنه متعدد الأجناس من حكم وأمثال شعبية وسير وملاحم ومواعظ وخرافات وكرامات وأساطير الخ .. من الإبداعات التي تستند إلى الخيال وإن انطوت على وقائع عينية ثاوية في طواياها وأن جماعيها تعبر عن وجدان جماعي يستحيل تزييفه أو تحريفه وانه يتميز – اخيرا – بالتعبير عن تاريخ الشعوب مقابل التاريخ الرسمي الذي تتدخل المصالح والأهواء والإكراهات في صياغته .

ومايعنينا –بصدد موضوع الدراسة- أن يقدم مادة مصدرية جد هامة في دراسة هويات الشعوب . أو بالأحرى شخصياتها . لذلك حق لبعض المتخصصين المحدثين والمعاصرين القول بأن المأثور الشعبي "يعبر عن محتوى اللاوعي المنسي المتطلع والمهمل والمطمور في الذات والتاريخ" كما حق لبعضهم الحكم بأنه "بمثابة حائط تقسى للظواهر التاريخية والاجتماعية "ولبعض ثالث بأنه "يمثل معرفة تكمل المعرفة التاريخية وتوسعها وتعمقها

لإثبات تلك الأحكام النظرية العامة والهامة :سنحاول – ولو في عجالة – برهنتها من خلال تحديد بعض ملامح الشخصية المصرية في ضوء التراث الشعبي

من أهم تلك الملامح التي رصدها الدارسون تأثير عبقرية المكان في تحديد قسمات الشخصية المصرية . إذ ذهبوا إلى أن مصر تتميز بمكان استراتيجي خاص حيث تطل على بحرين

هامين -المتوسط والأحمر فشكلت بذلك "قلب العروبة النابض" على حد تعبير "جمال حمدان"؛ فكانت من ثم منارة إشعاع حضاري يغمر محيط جيرانها فضلا عن كونها همزة الوصل بين المشرق والمغرب العربيين.

ونجد مصداق ذلك في الأدب الشعبي الملحمي مثل سيرة علي الزيبق والملحمة الهلالية. ففي الأولى: تدور أحداث السيرة بين مصر والشام والعراق وبلاد المغرب؛ حيث كان بطلها "علي الزيبق" من طائفة "الشطار" المنافحين عن المكدودين وأهل المسغبة، وإن تبنى هموم نظرائهم خارج حدود مصر بمؤازرة "فتيان الشام" و"العيارين" في بغداد. بل إن أحد المظلومين في بلاد المغرب إستنجد به ليعيد له خليلته التي سلبه منها أحد الأمراء في بلاده.

نقف على ظلال تلك الحقيقة في شخص أبي زيد الهلالي؛ إذ على الرغم من نشأته في شبه جزيرة العرب لم يجد ضالته إلا في مصر حين استقر بها ليبدأ منها في غزواته لبلاد المغرب.

من ملامح الشخصية المصرية أيضا إبتلاء المصريين بالطغاة في الداخل والغزاة من الخارج. لذلك عكست "سيرة علي الزيبق" تلك الحقيقة؛ حيث ترى كيف أرسل ملك الفرس "دليلة المحتالة" إلى مصر لتثير الشقاق بين حكامها توطئة لغزوها من قبل الفرس. كما نلمح مدى تحول "علي الزيبق" من صعلوك مهمش إلى زعيم شعبي ثوري نجح بألاعيبه وذكائه الفطري في إسقاط الحاكم الطاغية وإقرار الأمن والعدالة في جميع أقاليم مصر. وبعدها سافر إلى الشام والعراق لتحقيق المقاصد ذاتها، بل إنه وفق إلى تحرير بغداد مقر الخلافة من سيطرة العدو.

وتقدم سيرة "الظاهر بيبرس" شهادة دامغة على أن استئصال شأفة الطغيان في الداخل شرط أساسي للدفاع عن

العالم الإسلامى ضد الغزاة الصليبيين والمغول ،وهو ما أوضحناه مفصلا فى دراسة سابقة .

من ملامح الشخصية المصرية أيضا ، صفة التدين المعتدل : بحيث لفظت كل المذاهب المتطرفة خلال العصور الإسلامية. أكثر من ذلك أنها شهدت — كما يذهب " بريستد" — " فجر الضمير " المنبثق من المبادئ الدينية أساسا . وحسبها أنها قدمت للعالم القديم عقيدة التوحيد التى بشر بها " اخناتون " ؛ كما أهدت " الرهبانية "إلى العالم المسيحى فى شخص "القديس أنطون " ؛ والتصوف الفلسفى للعالم الإسلامى كما عبر عنه المصرى " ذنون".

نقف على هذا الملمح الهام فى الأدب الشعبى : منذ العصر الفرعونى فى إحدى البرديات التى سخر فيها مصرى من عامة الشعب من الكهنة الذين تاجروا بالدين ؛ فرفض تقديم القربان اليهم مؤثرا تقديمه للإله مباشرة .

وفى سيرة الأميرة " ذات الهمة" يظهر دور مصر الجهادى فى الصراع مع البيزنطيين الذى أججه الاختلاف فى العقيدة ؛ حيث كانت الشام ومصر تشكلان وحدة سياسية نعتها أحد المؤرخين المحدثين بالدولة " الشامصرية" ، لذلك أجمعت كافة السير الشعبية على ترديد تلك الحقيقة حين خلقت "زمكانا" خاصا شكل مجالا حيويا لأبطال تلك السير.

من تلك الملامح أيضا وحدة المجال العروبى منذ القديم ، ومكانة مصر الخاصة كقلب للعروبة . نجد مصداق ذلك على سبيل المثال — فى سيرة " الظاهر بيبرس " فبرغم كونه مملوكا مجهول الأصل والهوية؛ جرى تعريبه فى السيرة .

منها أيضا دمج العروبة في الإسلام على أرض مصر : إذ أصبحا وجهان لعملة واحدة. وتلك خاصية مصرية خالصة تظهر خصوصا فى سمت التعاطف مع " آل البيت "على الرغم من اعتناق المصريين مذهب أهل السنة .

نجد فى " سيرة على الزيبق " ماينم عن تلك الخصوصية ، حيث نراه إبنا للسيدة " فاطمة الزهراء " التى كانت تؤازره وتسانده دون أن يعلم أنها أمه . ولطالما رعته " ببركتها " وانقذته من مآزق كثيرة تعرضت حياته إبانها للخطر .

وفى سيرة " الظاهر بيبرس " مايشى بدور " السيدة نفيسة " فى مباركة البطل " إبن الحبلى " الحرفوش البطل عن طريق عقد اتفاق بينه وبين الظاهر بيبرس لتوحيد الجهود فى مواجهة الخصوم .

اما عن خاصية النضال باللسان تحاشيا لإراقة الدماء التى ميزت الشخصية المصرية : فترجع بجذورها إلى العصر الفرعوني لتستمر فى كافة العصور التالية ، ولتحقق الغايات والمقاصد المبتغاة : برفع الظلم عن المقهورين .

وفى هذا الصدد نجد : الكثير من البرديات : كبردية " القروى الفصيح " وبردية " ابيو - ور " وثالثة لمكتب مجهول الاسم . وكلها تشي بدلالات عن سلاح الكلمة الذي وظفه المصريون كأسلوب ناجح وناجع للمقاومة سواء أكانت شكوى بليغة إلى الحاكم أو الى الله .ولدينا الكثير من الحكم والأمثال الشعبية بالغة الدلالة فى هذا الصدد.كما هو الحال فى جنس أدبى شعبى يدخل فى إطار ماعرف بإسم " أدب الزهد والرقائق " .

كما تنطوى المدائح النبوية الشعبية على دلالات موحية بما عاناه المصريون من الحكام الطغاة والغزاة الجباه .

ناهيك عن خصيصة " الصبر، على المكاره حتى يأتى الفرج بعد الشدة .

أما فى مجال التبكيت والتنكيت فحدث ولا حرج . إذا اتخذه المصريون سلاحا ماضيا ضد الحكام .وعلى سبيل المثال

، نعتوا القرس " بالحمير حين سخروا من عبادة " العجل أبيس " المصرية " كما أطلقوا لقب " الزمار على أحد ملوك البطالمة " و " البطين " – " أبو كرش " على آخر ؛ و " الفسطانى " على ثالث وهلم جرا !!

وأبدع عامة القاهرة " خيال الظل " – الأراجوز – الذى اعتبره بعض النقاد المحدثين أساسا للمسرح المصرى للسخرية من سلاطين المماليك كأسلوب للمقاومة.

وقبل ذلك سخروا من شخص " قراقوش " وزير " صلاح الدين الأيوبى " فى ما عرف باسم " الفاشوش فى حكم قراقوش " ؛ تعبيرا عما لاقوه من عنت العصر الأيوبى ؛ على الرغم من دور الأيوبيين فى مواجهة الصليبيين .

خلاصة القول : أن المأثور الشعبى يقدم مادة هامة عن تاريخ مصر الحقيقى شفاها ؛ ومن ثم فهو بالغ الدلالة على الخصائص المميزة للشخصية المصرية

# الحدوته ... الموال ... القصة
# انفجار الأطر وتلاقيها

هشام عبد العزيز

١

لا ريب أن الحديث حول حدود وتعريفات ما يسمى بالأشكال الأدبية - الشعبية منها على وجه الخصوص مثل - ولا يزال إرباكا للمنظرين الذين تصدوا لمثل هذه التحديدات، حيث حاول أولئك المنظرون الاقتراب بها من حدود ما هو معروف ومستقر فى الحقل الأدبى دون التعرض لحدود هذه الأشكال الأدبية فى تلونها المكانى، وتغيرها الزمانى، وهو ما عنى ببساطة عدم التعرض لمستوى عمل الناس فيها حذفا أو إضافة، فاستقر الشكل الأدبى تنظيرا وإن تبدل واقعا وممارسة وتطبيقا.

وقد كانت هذه الظاهرة واضحة فى الأدب الخاص، مثل القصة والمسرحية والرواية والشعر، فلم تعد المسرحية مثلا التى تعرض لتحديد ملامحها كثيرون هى العلبة الإيطالية التقليدية المعروفة اللهم إلا فى كثير من كتب التنظير المسرحى التى يدرسها طلابنا فى معاهد العلم وقاعات البحث، أما على مستوى الممارسة إلا بداعية فقد ألغى الحائط الرابع الوهمى، كما ألغيت خشبة المسرح نفسها وصار الممثلون والجمهور فى مستوى واحد كما ابتدعت أشكال مسرحية مثل مسرح الشارع، مسرح الجرن، ومسرح القرية.. إلى آخر هذه الأشكال المسرحية والممارسات الدرامية التى نرى بعضا منها فى التجريب المسرحى.

الأمر نفسه تقريبا حدث مع الرواية والقصة والشعر.. وجميعنا يعرف ما آل إليه حال هذه الأشكال الأدبية على مستوى الممارسة الإبداعية من قبل المبدعين، وثباتها النسبى

على مستوى التنظير المنهجي. حتى لو اقترب بعض النقاد من هذه النصوص الجديدة ،فإنما يشدها شدا إلى أرضية منهج قديم، ينال منها با لسلب أحيانا ،وبالمدح فى أحد عناصر هات التشكلية فى أحيان أخرى. غير أنه فى كل الحالات لا يعى بشكل تام فعل التلون الزمنى ، وكذلك الفعل الإبداعى الإنسانى الذى يهدم الشكل القديم دوما وهو يحاول بناءه من جديد فى كل محاولة إبداعية .

ينطبق ماقلناه على كل الممارسات الإبداعية الخاصة — المبدع الفرد المعروف — إن إبداعا أو تنظيرا ، فما بالنا بالإبداع الشعبى ، الذى يشعر كل من بامتلاكه .
أن درجة العبث والانحراف الإبداعيين يكونان فى هذا الحال أكثر شيوعا وبساطة ، وتتم على المستوى الواقعى دون وعى تنظيرى أو ملاحقة .

إن ما أسلفته كان نتيجة تأمل طويل حول الأسباب التى تجعل مبدعا شعبيا مجهولا يتناول حكاية تراثية قصيرة محددة من حيث إطارها أو الوحدات التى تكونها ، ثم ينسج منها عملا إبداعيا كبيرا ، إن سيرة أو حكاية شعبية .. إلخ .
وقد استفز هذه الفكرة فى ذهن الباحث ما رآه أثناء تحقيق مشترك قام به مع الباحث عادل عبد الحميد سنة ١٩٩٥ لمجموعة نصوص تراثية بالعامية المصرية تستلهم عالم ألف ليلة وليلة ، ذلك العالم الساحر الذى يتناول — فى لغة خيالية — حكاية ملك تعرض لخيانة زوجية كانت نتيجتها اصابته بمرض نفسى كان يقتل على أثره امرأة كل ليلة بعد أن يفتض بكارتها .. وقد تكونت حكايات ألف ليلة وليلة شكلا من مجموعة من الليالى ، قسمت الحكايات عليها ، أى أن الوحدة داخل هذا العالم / الاطار كانت وحدة الليالى ، وكان سبب الحكى الذى تحكيه المرأة كل ليلة هو محاولة الخلاص من القتل ، وقد كان الجمهور هو الرجل المغدور / القاتل نفسه شهريار ..

فى مجموعة الحكايات التى استطعنا العثور عليها آنئذ كانت الوحدة هى الحكاية وليس الليلة ، أما الراوى فهو راو شعبى فى مقهى ، والجمهور هم مرتادو المقهى ، وكان السبب فى الحكى ليس خلاصا من قتل بل تكسبا للرزق ، ومقاسمة صاحب المقهى فى "الغلة" كما جاء على لسان أحد الرواة فى إحدى الحكايات .

لقد انفجر عالم ألف ليلة وليلة الأثير والمتين والراسخ فى وجدان الجماعة الشعبية ، ليستحيل إلى مجموعة من الحكايات لا وجود فيها لشهرزاد ولا شهريار ولا ليالى ولا سيّاف ولا خيانة ولا سادية ولا ديك يؤذن ، ولكنها الحكايات نفسها ، حكاية حسن البصرى مثلا هى هى مع بعض التغيير فى لغة النص / الحكاية ، وكذلك فى البنية .. هذا مع انفجار الإطار القديم ، واستحالته إلى جديد ابتدعته الجماعة بعيدا ومجاورا للإطار القديم الذى انفجر ولم يعد فاعلا على مستوى الممارسة الإبداعية اليومية عند الجماعة الشعبية.

إنه الأمر نفسه الذى حدث مع الخبر التراثى الذى ذكرته معظم كتب التراث العربى ، أعنى قصة حايد بن سالوم ، الذى كان عابدا زاهدا ، أتى مصر واستعظم أمر نهرها العظيم ، وتفكر فى أمر منبعه ، ويقال : إنه حاول الوصول إلى هذا المنبع .. عند هذا الحد وبهذا الشكل البسيط روت كتب التراث أمر هذا الزاهد ، الذى نسجت حوله المخيلة الشعبية العربية حكايات مطولة ، فقد كان " فيمن قبلكم رجل من القرون الأولى يقال له: حايد بن سالوم بن شميم بن يوسف بن يعقوب بن اسحاق بن إبراهيم الخليل ( عليه الصلاة والسلام ) ، وكان نبيا غير مرسل ، وكان قد وهبه الله عمر ألف سنة ، وكان صديقا سائحا ، وأقام فى بلاد الروم مائة سنة ، فهرب إلى ديار مصر ، فنظر إلى نيلها ، فتعجب منه ومما يأتى فيه من العجائب ، فقال :

إنى أعطى الله عهدا وميثاقاً أنى لا أزال سائرا أبدا حتى أقطع مجارى هذا النيل ومخرج مائه ".

هكذا يبدأ هذا المخطوط " عجائب البلاد والأقطار والأنهار والبرارى والبحار وتعرف بقصة حايد بن سالوم " والمخطوط مجهول المؤلف يقع فى تسع صفحات مخطوطة من الحجم الكبير ، ويتناول قصة البحث عن منابع نهر النيل ، وقد ذكر هذه القصة التى تنحو منحى شعبيا بعض الشئ كثير من كتب التراث العربى وإن لم يكن بهذا التوسع الفولكلورى الذى ورد فى هذه النسخة المخطوطة ، فقد ذكرت عند الطبرى ، وابن كثير وغيرهما ، ولكن أيا من هذه المصادر لم يتوسع فى ذكر نسب الرجل بطل القصة ولا فى تفاصيل رحلته العجيبة باتجاه منابع النهر التى شغلت الجغرافيين العرب حتى بداية العصر الحديث . لقد سار الرجل ثلاثين سنة فى أرض خراب واجتاز مساكن الجن ، وقابل أنبياء وأولياء ، وملائكة ، كان فيمن قابل جبريل وولى الله الخضر العبد الصالح فى قصة موسى ، كما قابل أقرباءه من آل نبى الله إبراهيم ، هكذا تحكى القصة الشعبية التى يتضمنها هذا المخطوط النادر صغير الحجم .

يقول راوى القصة / المخطوط :

ولم يزل حايد بن سالوم سائرا حتى وصل إلى جبلين من ذهب وفضة وبينهما شجرة تفاح وغراب من نحاس على عمود ، وعلى رأس الجبل الذهب غرابين من رصاص مستورى الجناحين ، مكتوب على رأس كل واحد منهما :

ليس ورائى منهب لآدمى ولا مسلك لأحد .

ونظرت إلى شيخ أبيض الرأس واللحية وهو قائم يصلى بين الجبلين تحت شجرة التفاح ، فدنوت منه وسلمت عليه ، فرد علىّ السلام ، وقال لى : من أين أنت ، وإلى أين تريد ؟ فقلت : من ديار مصر وأريد أن أنظر إلى مجرى هذا النيل ، ومن أين يخرج ماؤه ، فقال له الشيخ : لقد سألت عن أمر عظيم ....
لقد سار حايد بين الجبلين ثلاثة أشهر كاملات ، وإذا بالبحر وفى وسطه دابة عظيمة ، وإذا بالنيل يشق البحر .

فعند ذلك جلس حايد يتفرج ويرصد الدابة ، فلما دنت الشمس أن تغرب ، أقبلت الدابه تريد أن تبلع الشمس ، فأقبلت الملائكة يضربون وجهها ، فاشتغلت حتى غربت الشمس ، فأقبلت راجعة ... فتعلق حايد بذؤابة من ذوائبها ، واستوى على ظهرها ، وذكر اسم الله كثيرا ، فرفعته الدابة ، وأقبلت تشق البحر شقا عنيفا كأنها الشهاب الثاقب حتى بقيت —

يقول حايد — لا أدرى الدنيا ولا البحور ، وأظلمت على الدنيا ، فأغمضت عينى ، وقلت : أيتها الدابة بحق الذى خلقك إلا ما أخبرتنى عن مقدار شاطىء البحر الذى أنت فيه من الجانب إلى الآخر .

فقالت بلسان واحد من فم واحد طلق غير معوج : أيها العبد الصالح ، أتعلم كم بين الشاطىء إلى الشاطىء ؟

فقلت : لا أعلم ذلك .

قالت الدابة : مسيرة خمس وعشرين سنة للراكب المجد المسرع ، وهو مقدار هبوط الشمس ، وأنا أخرجك إلى الجانب الآخر بقدرة الله تعالى جبار الجبابرة — الذى أذلنى إليك وأمرنى بطاعتك — فى أسرع ما يكون . ثم لم تلبث إلى أن صارت إلى الجانب الآخر فى ساعة واحدة بإذن الله تعالى ، فرميت بروحى عن ظهرها وسرت فى أرض من حديد ، وجبالها من حديد ، وأوديتها من حديد ، وطوى الله لى البعيد عن الأرض إلى أن وصلت إلى صورة قبة من الذهب الأحمر ، يكون سعة تربيع أركانها — فى تقدير المعاين ، ما لا يوصف تقديره ألفا فى عرض ألف ، والطول مثل ذلك ، وفى جوفها زورق عظيم من فضة غير مدار ، يدبره تقدير اللطيف الخبير ، وإذا بأربعة أنهار تجرى من تحت القبة ، ثم تنزل من أعلى القصر الى الأرض ، نهر يأخذ يمينا ، وآخر يأخذ شمالا ، ونهر يأخذ شرقا وآخر يأخذ غربا .. وإذا فيه أنبوبة من فضة بأعلى القبة ، ينحدر منها الماء كاللؤلؤ الرطب .

فبقيت بالفزع والجزع مرعوبا . فذهبت نحو النور . فبينما أنا واقف أنظر إلى النور إذا سمعت نداء خفيا أرعبنى وارتعدت فرائصى منه ، إذ سمعت وهو يقول فى ندائه :
يا حايد يا بن سالوم ، قطعت مساكن الإنس والجن والعمران والخراب .
فقلت له : من أنت أيها المخاطب لى ؟
فقال : جبريل ، عن يمينك .
فالتفت عن يمينى ، فرأيت المطوق بالنور (عليه الصلاة والسلام )على يمينى قائما فى أحسن صورة ، فسلم علىّ ، فرددت عليه السلام ، وقلت له :
- يا جبريل ، ما هذه القبة ، وما هذه المياه الجارية من تحتها ، وما هذا الزورق ، وما هذه الأنبوبة التى ينحدر منها الماء ؟
فقال جبريل ( عليه الصلاة والسلام) : هذه الأربعة أعين التى تخرج من الجنة فى الدنيا ، وأما النهر الجارى عن يمين القبة فإنه بئر زمزم بأرض مكة حرسها الله تعالى . وأما النهر الجارى شرق القبة فإنه عين البقر ، بأرض عكا . وأما النهر الجارى غرب القبة فإنه عين العلوس بأرض بيسان . ونزول هذه المياه من الأنبوبة الفضة من رأس القبة ، ونزول هذه المياه إلى هذا الموضع من نهر الكوثر من الجنة . فقلت : يا جبريل ، إنى أخبرك أنى رأيت نيل مصر وما فيه من العجائب ، وما طلبت إلا هو . فقال خذ يسار هذا الطريق ، فأراه طريقا واضحا . وقال له : سر فيه تأتى ما تريد إن شاء الله تعالى ، وأنا دليلك . قال : وانقطع عنى صوت جبريل (عليه السلام ) .
قال راوى المخطوط : ولم يزل حايد بن سالوم سائرا ثلاثين سنة أخرى ، حتى صار وانتهى الى أرض من فضة ، مشعشعة بالنور ، ليس فيها شمس ولا قمر ، وإذا فى وسطها قبة عظيمة شاهقة فى الهوا ، ينظر إليها الناظرون مدّ البصر عرضا ، لا يدرك ولا يرى ، ولا يبلغ منها من لها انتهى ، وهى أربعة أركان فى طولها وعرضها . إذا أقرب الناظر لا يدرك منها شيئا من ذلك ، تتحير فيها الأبصار ، وتنقطع دونها

؟الأفكار ، وتدهش لعظمتها الأوهام ، وهى من الذهب الأحمر ، قائمة على أربعة أعمدة ، مركبة من الياقوت ، قواعدها منها ،وفى أعلاها سفود من قلب الياقوت الأزرق ، عظيم عظيم عال،قد اخذ بعنان السماء ،يلوح فى رأسة زروق متسع عظيم ،يحيط بها على تقديرها،وعلوها عشرة رجال إذا أخذ هنا بيد الأخر إلى يد الأخر ،والقبة كلها مرصعة بأنواع الجواهر تخطف الأبصار ،وعلى رأس الأنبوبة عمود من نور كأنة برق خاطف، يأخذ ابصار الناظرين داخل القبة بالتسبيح والتقديس، وقد أحاط بالقبة انواع الاشجار موثقة بسائر الثمار،ثابتة فى الأرض الفضة بقدرة الملك الجبار، وطول ذلك العمود لاحق بعنان السماء، يسمع من ذلك زجر عظيم وصوت متتابع. لا يقدر أحد ان ينظر الى القبة من نور ذلك العمود الذى لحق بعنان السماء،لا يرى له منتهى ولا يدرك.

وإذا فى القبة أربعة انهار مختلفة الألوان تخرج من أربعة جوانب القبة ،لا يدرك لها طرق ولا يرى.....فنهر يأخذ يمينا ،ونهر يأخذ شمالا ،ونهر يأخذ غربا،ونهر يأخذ شرقا، وحول القبة صوت عظيم بالتسبيح والتقديس والتهليل والتكبير لله رب العالمين.

فوقف عند ذلك حايد فزعا مرعوبا من هول ما سمع من تلك الأصوات،وهو متعجب من القبة وما فيها من الروائح الطيبة ،وقد أخذت بعقلة.

فلما أفاق سمع النداء من جبريل (علية السلام)،فنظر، فرآه مثل الصورة الأولى التى كلمة بها عند القبة الاولى ...فقال : يا حايد يا أبن سالوم اليوسفى ،قال:لبيك يا اخى يا جبريل،قال :حسبك،فقد وطأت قدمك أرضا ومواضع لم يطأها أحد قبلك :الا الخضر (علية السلام) ولم تطأها قدم احد غيرى، وقد انتهيت إلى مخرج ماء النيل ،فقال له حايد :يا جبريل ،وأين ذلك ؟قال : ما ترى لهذه القبة والسفود والأنبوبة والعمود والنور ؟قال حايد :نعم يا جبريل ،قال له جبريل : ان الله اختار

هـذه الأرض مـن بركاتـه الـشاملات مـن عنـان الـسماء إلى الأرض حيث يشاء من أرضه وبلاده وعبادة ، وإن هذا العمود النور قد خرق بقدرة الله الأعلى النافذة حتى جاء الى السماء السابعة إلى جنة الفردوس تحت قوائم العرش .أن أول ما نتذكره عند قراءة هذه الحكاية الشعبية ليس ورودها وإن بشكل مختزل- فى كتب التراث العربى ،وإنما نتذكر وعلى الفور السيرة الشعبية المعروفة "سيرة سيف بن ذي يزن " الذى راح يقطع الفيافى والبلاد للوصول إلى ما أسمته السيرة الشعبية كتاب النيل المحفوظ هناك حيث البلاد التى لا يعرفها إنس . لقد استطاع الملك سيف -- حسب السيرة -- الوصول إلى كتاب النيل بمعاونة أخته الجنية " عاقصة" التى حملته على ظهرها وطارت به زمنا طويلا ، وكان الهدف هو إطلاق النيل الذى كان محبوسا مع كتابه ، وحين استطاع سيف بن ذى يزن الوصول إلى الكتاب أطلق النيل من محبسه الغيبى حيث سار بالكتاب والنيل وراءهما حتى أتوا جميعا إلى مصر -- سيف وعاقصة ، والنيل ، والكتاب .

٢

وكما يحدث وتتفجر الأشكال أو أطر الأشكال الأدبية متحولة إلى أشكال أخرى .. يحدث كذلك أن تتلاقى مجموعة من الأشكال مكونة شكلا إبداعيا جديدا يكتسى من حلل كل الأشكال التى انفجر عنها .. وهل السيرة الشعبية إلا حكاية توسلت بالشعر لتكتسب تأثيرا أكبر ، ثم توسل الشعر والحكاية بالموسيقى وصوت الشاعر ليتعاظم التأثير أكثر . فكان الناتج لا شعرا ولا غناءً ولا حكيا ، بل سيرة شعبية . وهى جماع كل هذه الأشكال مجتمعة وعلى هذا النحو المخصوص.

الأمر نفسه حدث مع ما يسمى بالموال القصصى .. وهو بيت القصيد هنا فى هذا البحث المتعجل – حيث يتكون الموال القصصى من :

١- حدوتة

٢- موال .

وبناء على ذلك تنحصر المصطلحات النقدية التى تتبادر إلى الذهن جراء هذا التركيب المزجى (الموال القصصى) فى ثلاثة مصطلحات :

١- حدوتة

٢- موال .

٣- قصة .

وقبل أن ندلف إلى التقاء هذه الأشكال يجدر بى أولا أن أذكر ثلاثة تعبيرات شعبية ينطق بها الناس فى بر مصر:

١- انت حدوتة .

٢- انت موال .

٣- انت قصة.

وتقال التعبيرات الثلاثة كناية عن غرابة المتحدث – بفتح الدال المضعفة .

والحدوتة ، أو الأحدوثة – لغة – : ما يُتحدث به . ويقال : صار فلان أحدوثة : كثر فيه الحديث . والأحدوثة : الحديث المضحك ، أو الخرافة . والحادث : ضد القديم .
والقصّ : تتبع الأثر . والقاص : الذى يروى القصة على وجهها ، والذى يصنع القصص ، والقاص : الخطيب الذى يعتمد فى وعظه على القصص .

أما الموال، فقد اختلف المؤرخون فى نشأته - حسب مسعود شومان فى كتابه الخطاب الشعرى فى الموال - فمنهم من أرجع النشأة إلى أفراد فى التاريخ مثل جارية جعفر البرمكى، والملا جادر الزهيرى. ومنهم من أرجع النشأة إلى أماكن مختلفة مثل بغداد وواسط والزهيرات. ومنهم من أرجع التسمية إلى تبريرات لغوية مثل توالى القوافى، الولولة، موليه، الملابة.. ومنهم من وقف على السبب الإجتماعى أو السياق الاجتماعى الذى نشأت فى دائرته المواليا / الموال.

٣

والموال القصصى: اصطلاح أدبى حديث يعبر عن ذلك الشكل الأدبى الشعبى الذى يحكى قصة أو حدوتة، متوسلا بالموال من حيث الشكل بنية ووزنا. والأمثلة على ذلك كثيرة لعل أشهرها موال "حسن ونعيمة" و"شفيقة ومتولى" و"أدهم الشرقاوى".

ولعل ما يلفت انتباه الباحث هنا أن هذا النوع من الأدب الشعبى الذى يسميه باحثو الأدب الشعبى موالا قصصيا، يسميه العامة موالا فحسب. فيطلبون من رييس الفن سماع "موال حسن ونعيمة". ولا نسمع أحدهم يطلب سماع "قصة حسن ونعيمة".. وإن كانوا يطلبون سماع قصص أخرى تحكى غناء، أو مزاوجة من حيث الشكل بين الأغنية والموال وزنا وأداء.

وبقليل من التأمل نستطيع القول: إن الموال القصصى كما يسمى فى التنظير الفولكلورى ما هو إلا قصة أو حكاية. يمكن أن تكون قد حدثت بالفعل. ولعل الأمثلة التى سقناها آنفا تدلل على ذلك. فسواء حسن ونعيمة، أو شفيقة ومتولى، أو أدهم الشرقاوى، إن هى إلا أحداث حقيقية. كما تسير أحداث القرن العشرين.

وصياغة هذه المواويل كذلك . وإن لم تكن بالمعانى نفسه الذى ورد فى الموال الشعبى . المهم أنها حدثت . واستثمرها المبدع الشعبى ، ناسجا حولها أحداثا أخرى وبصيغ شفاهية مختلفة ، فى شكل موال ، بل قل ، مواويل لكل حكاية على حده ، فموال حسن ونعيمة الذى يرويه محمد طه مثلا فى الستينيات من القرن العشرين ، جمعه د. أحمد مرسى فى السبعينيات فى نفس القرن برواية ثانية ، كما جمعه كاتب هذه السطور فى بداية القرن العشرين برواية ثالثة .

والحكاية ، وإن لم تختلف من حيث الأحداث وتواليها ، غير أن صيغها الشفاهية اختلفت بشكل أو بآخر ، فمرة يكون اللوم على المجتمع الذى أجهض حلم الحبيبين فى الزواج ، ومرة تكون الحكمة من الموال التحذير من كيد النساء ، ومرة أخرى يكون اللوم على الرجل / حسن المغنى / النمس ، الذى أوقع نعيمة فى حبه ، وجرّ عليها وعلى نفسه كل هذه الويلات .

هكذا لم تختلف القصة / الحدوتة بين الروايات الثلاث ، لكن مغزاها وهدفها وإشاراتها اختلفت من رواية لأخرى ، وما ساهم فى فعل ذلك إلا تعدد الصيغ الشفاهية للموال الذى تدثر بالاستعارة والقوافى المقفلة التى تحتاج دوما لفتحها أو استكناه معناها المغلق .

هكذا تماهت الحدود الفاصلة بين أطر الأشكال الأدبية الشعبية مكونة شكلا أدبيا مختلفا عن تلك التى ساهمت

– إن صح التعبير – فى تكوينه ، فيما حافظ الشكل الجديد على الوحدات النوعية الأقوى المميزة لكل نوع على حده ، فقد احتفظ الموال بشكله ووزنه المعروفين ، كما حافظت الحدوتة على توالى أحداثها ، وتتابع السرد من تمهيد وذروة وصولا إلى الإشباع الجمالى ، والحكمة التى يمكن تعلمها من هذه الأحداث .

إن ما يود الباحث التركيز عليه فى هذه العجالة النظرية ان كل الاشكال الأدبية الشعبية تقريبا ، تتكون من إطار رخو أو بتعبير أكثر دقة إطار مرن يحتوى هذا الإطار المرن على على وحدات نوعية قوية هى ما يميز هذا الشكل الأدبى جماليا ، وأن هذا الاطار الرخو / المرن قابل دوما للإنفجار وإعادة التشكل مرة أخرى ، وهو ما يسمى فى دراسات السيرة الهلالية مثلا تشظى السيرة ذلك التشظى الذى ادى إلى خروج مجموعة من الحكايات من داخل السيرة وخروجها منفردة لتحكى بعيدا عن الهلالية بزخمها وحروبها وتغريبتها وريادتها ، فتحكى قصة عزيزة ويونس منفردة مثلا . وهو الأمر نفسه الذى حدث مع حكاية الغلام والعشر وزراء التى كانت إحدى حكايات ألف ليلة وليلة ، وخرجت من هذا الإطار المرن والفضفاض فى القرن العاشر الهجرى ، لتحكى منفردة كحكاية مستقلة ، جمعها الباحث وحققها فى كتاب ألف ليلة وليلة بالعامية المصرية.

إن هذا الانفجار لأطر الأشكال الأدبية أو قل هذه المرونة التى تتسم بها هذه الأطر ، هو ما يؤدى إلى تلاقى هذه الأشكال لتكون شكلا ادبيا مستقلا وجديدا ، يحمل من سمات الشكلين أو الأشكال الأدبية الداخلة فى تكوينه ، وهو ما حدث ضبطا فى تقديرنا مع المواويل القصصية، التى تعرضنا لها سريعا.

## موال حسن ونعيمة [1]

يا عين يا ليلي يا ليل يا انا يا ليل
يا صاحب العقل اسمع تظلم ع النسوان
تلقاه عجيب ف الأدب والطعم م النسوان
اسأل على راجل جد ولا تسأل على النسوان

فتّح ودانك قوى واسمع لهذا الدور
انظر لحادثة عجيبة ف الصعيد قبلى
سببها بنيه كانت ف الجمال بتدور

اسم المغنى حسن التمس بكماله
له سمعه حلوه تزيد ع البدر بكماله
حضر فرح عند واحد اسمه على الدردير
بلده بنى مزار تبقى جوار ف المنيا
جوم ناس ودعوه يقيم الفرح بكماله

تن المغنى يغنى للنغم من فوق
نعيمه طله من فوق الشباك وسمعاه
أكنه بلبل ومن فوق الشجر سمعاه
حدفت منديل على حسن
حسن يقول محلاك يا منديل ومحلا اصحابك
شبكتنى بالغرام وانا ما اعرف اصحابك
خلفت لى جرح انام به الليل واصحى بك

كان حظ زايد قوى فضل الفرح للصبح

---

[1] هذا الموال جمعه الباحث من قرية القناطس - مركز امبابه - محافظة الجيزة - من الراوية سيدة محمود محمد عطا - ٧٤ سنة - أرملة - ولها من الأولاد اربعة ومن البنات بنت واحدة.

وفيه خلايق كتير ومعضوله
ماسكين بنادق لقتل الخصم والحنضل
مكتوب على حسن الصبر والمر والحنضل

اخد زملاته وقاعدين لشرب الشاى والراحه

طلع النهار على حسن خد بعضه وراح على بلده
وفات نعيمه فؤادها م الغرام تعبان

نعيمه هاجت قوى مثل السباع ف الغاب
وتقول حبيبى حسن بعد ان ظهر ليه غاب
ادى النجوم روحت وادى القمر اهو غاب

جلب لقلبى تعب امتى اشوف راحه
والعين حزينه ولاش عارفه طريق راحه
كداب ياللى تقول الحب فيه راحه
أدى حسن راح على بلده
ريّح فؤاده م السهر تعبان
ادى نعيمه سألت على حسن وراحت وراه بلده
سألت على بلد حسن لما راحتها
آدى العجوزه يا عينى هىَّ اللى قابلتها
عرفتها عاشقه حسن بالطبع عرفتها
وقالت لها يا مرحبا ياللى يجينا البيت
يا شبه شمعه ونورتى علينا البيت

حسن ف الوقت ده كان مشغول ف منامه
راى غزاله بتجرى وتقول له جرنى من الصياد
ركنها جانبه وكان مشغول مش دارى
ودارى على بلوتك ياللى ابتليت دارى

سمع الكلام والحديث بين أمه ونعيمه
وقام من النوم أراد يودّيها لبلدها
كان النهار فات وحصل الليل ف ساعتها
أمه قالت له يا حسن أرض الصعيد فيها خطر فيها الضرر
بالليل
بيقلعوا الزرع ويهينوا الرجال بالليل
وان لقيوا هدمه مع المخلوق ياخدوها
ويمكن نعيمه تروح وأهل الشر ياخدوها

بيتها عنده ف اعز مكان وطنيبه
سبع ليالى عاملها أخت وطنيبه
بس النصيبة كلام الخلق لم يطل

ف الوقت ده أهل نعيمه ضربوا عليها الرمل
قالت لهم بنتكوا جايه ف اعز مكان ما تخافوا
طلع النهار أمه قالت له امشى بقى ولا تخافوا

راح يوديها لابوها قابله ابوها وابن عمها واخوها
قال لهم بنتكوا أهيت ف الحفظ والصون
قال هاتوا دايه تكشف على العرضين
قام فزّ اخوها وقال له لك الشكر يا عاقل
لابد من يوم واقضى لك فيه يا عاقل

راحوا وعملوا فرح من غير فرح ودعوه
حسن يقول ياليل لكين الليل مش عاده
قايدين كلوبات لكين النور مش عاده
حسن يقول يا ليل لكين الليل مش عاده
ضحكم ف وش الجدع وخدوه ع البيت
نعيمه ترمى الأشاير لحسن بالعين زاهره له
قلبه دليله الجدع ماهوش واخد باله

دارم كتاف الجدع سرعا على السلم
وجابوا سكينه منها يا لطيف سلم
خلوا رقبته بتدّالج على السلم

وادى نعيمه جريت على الراس وخدتها
وف ستر حرير دغرى ولفتها
وإزازة عطر دغرى عليها وحطتها
وف أودة التبن دغرى ودفنتها
شالوا الجثه رموها البحر
مشيت تلات ايام واهى للدفان حنت
جت بنت عمه اللى من دمه عليه حنت
وشالت الطين ورجعت ع البلد حنت

وجت العجوزه يا عين اللى الزمان كادها
خمسة وعشرين سنه قاطعه الضنا كادها
شافت ولدها ضلوعها باللبن حنت
جه العمده والشيخ وجت النيابه
قالوا جثه بلا راس مين يقدر يجيب فاعل
فز وكيل النيابه قال انا اجيب لكوا الفاعل
الطرحه والشال والبلاص على راسه
ومشى ع البحر بيدور
لقى صبيه بتبكى والبكى جيلى
إن كان على الحب أنا حبيت قبليكى
عينك خساره وليه الفكر جابوليكى

قالت عشقت حسن وأهلى موتوه منى
قلم وكراس وكل كلمه تقولها يقيدها
وبحبل من نار واهو كمان قيدها
وراح البيت وجاب الراس من قاعة التبن

والحادثة ديت سنة عشرين شهر اتنين يوم عشره
أبوها من كبر سنه إدوله م السنين عشره
واخوها وابن عمها راحوا العمر تأبيده
يا عيني ع اللى دا راح العمر تأبيده

شوف حرمه تخرب بلد وتعيش لوحديها

وادى فعل النسا واللى يأمنهم
مهما تأمنهم تحاذر ع الدوام منهم
إبليس كبيرهم ولكن بالحيل غلبوه
واكتب واسطر واقول لك ايه يا غاوى
وقعدت اكتب واسطر فى ورق مليت
واكتب واسطر واقول لك ايه يا غاوى
كل البلاوى اللى بتجينا من النسوان

الحـــداء ....

و أهازيـــــج العمــل

صورة لشعب عندما يبتهج يغني ...

و عندما يحزن يغني ...

**محـمد المغربـي**

مدخل :التراث و الأدب الشعبي :

يقول أحمد مرسي /

" الفولكلور مرآة المرحلة الحضارية التي يعيشها النـاس .. و تعبير عن أفكارهم وعواطفهم ومكنونات نفوسهم ، أنه تصوير لأحلامهـم و أمـانيهم و حيـاتهم البسيطة أفـرادا و جماعـات . كما أنه يصور نظمهم الإقتصادية و الإجتماعية ، و أساليبهم في مواجهة الحياة ".(١)

يقـول معجـم أكسفورد the concise Oxford Dictionary عـن مـادة فولكلـور- ا انهـا المعتقـدات و الموروثـات الشعبية أو دراستها ا(٢) و يـضيف معجـم وبيستر Webster إلى ذلـك التعريـف قولـه ا و التي يـتم تناقلهـا مـن جيل إلى جيل ا(٣) ، كما يضيف معجـم ثورنـدايك إلى ذلـك التعريـف تقريبا ا و الأساطير و العادات الخاصة بشعب مـا أو قبيلـة مـا .. إلخ ا(٤) و يؤكـد ذلـك التعريـف مـا جـاء بمعجـم لاروس الفرنسي عـن مـادة الفولكلـور قولـه : " أنـه العـادات و التقاليد و الموروث الذي يستخدمه بلد ما "(٥) ..

و الفولكلور بشقيه الدرامي الشعري أو السردي الحكائي كما يعكس عادات وسلوك الناس في حياتهم . يصور أيضا تاريخهم و أحداثهم ليكون أول مصدر من مصادر وعيهم بالتاريخ.
و تاريخ الحضارة العربية تاريخ شفاهي في أصله حيث لم يعرف العرب القدامى مهارات التدوين بصفة حياتية شاملة إلا بعد أن تمكن الإسلام من قلوبهم فحضهم على الكتابة و التدوين حرصا على ثبات المقدسات و منعا لتحريفها ! لذا فتراثنا الحضاري تراث شفاهي في مجمله و لقد ظل هذا الطابع الشفاهي مسيطرا على الثقافة العربية عصورا طويلة (٦) .
و لا نغفل بالطبع دور إنتشار الأمية في المجتمع العربي الأول في تدعيم المرحلة الشفاهية و طول أمد تأثيرها على عمليات نقل و تداول المعرفة و الأفكار و السلوك و المعتقدات التي تتحول بالتدريج و مع مرور الزمن إلى تراث تتناقله الأجيال شفاهية و يقول أحمد مرسي في مقدمة لكتاب المأثورات الشفاهية الذي قام بترجمته عام ١٩٨١ ! و الحقيقة أنه لم يكن للعرب قبل بعثة الرسول صلى الله عليه و سلم ما يمكن أن نطلق عليه تاريخا بالمعنى الذي نقصده الآن ، إلا ما توارثوه شفاها عن طريق الرواية مما كان شائعا بينهم من أخبار آبائهم و أجدادهم و سلاسل أنسابهم و أيامهم ، و ما حفلت به حياة الأسلاف من حكايات خاصة ما إرتبط منها بأحداث بناء الكعبة و حفر زمزم و غزو أبرهة و محاولته هدم الكعبة و ما جرى لسد مأرب .. و كل ما يمكن نقله شفاهة مما يعتمد على الذاكرة (٧) .

## ٢. هل التراث هو الأدب الشعبي ؟

سؤال حساس و دقيق و كلن بالتحليل العلمي لما يعنيه كلا المصطلحين ، نجد أن هناك فارقا في الدرجة و ليس في النوع ، فكل منهما نتاج للعقل الجمعي و كل منهما بعد عن حياة كاملة لجماعة إنسانية تعيش في المكان ، لكن التراث من

خلال التعريفات التي أوردناها في المدخل تشير إلى أن التراث مصطلح أكبر و أشمل من مصطلح الأدب الشعبي. فالتراث يحوي ضمن ما يحوي الأدب الشعبي كله بشتى صوره ، إذن فالأدب الشعبي هو ذلك النتاج الفكري للعقل الجمعي الذي يُصب في قوالب أدبية معروفة مثل القالب الشعري الإيقاعي و القالب السردي الحكائي و لا يتضمن بالتالي التراث السياسي أي صورة الحكم و طبيعة الزعامة أو الإقتصادي أي نمط و شكل الإنتاج و عناصر الثروة و ما إلى ذلك إذا كان محصورا داخل سلوك الجماعة و معاملاتها و أعرافها .. من هنا يأخذ مجال بحثنا هذا منحىً أكثر تحديدا حيث يندرج أول ما يندرج تحت عنوان الأدب الشعبي [ كل فن قولي "verbal art"(٨) يصدر عن الجماهير / الناس دون مؤلف محدد . ثم ينحصر مجال بحثنا أكثر فأكثر لنعتمد ما يقال شعرا فقط من ذلك التراث أو تلك النصوص التي تتخذ من الإيقاع الذي تعرفه اللغة وزنا و جرسا ليكون محور الدراسة التي بأيدينا " **حُداء الصيادين و أهازيج العمل** " ، و لكن التعرض مرة أخرى لتعريف الفولكلور في الأدبيات الغربية يدخلنا في مشكلة تحديد المصطلح. يؤكد أحمد رشدي صالح [ أن يوري سوكولوف يعتبر الفولكلور و الأدب الشعبي شيئا واحدا لأن الشعر الشفاهي محور كل منهما ](٩) في حين يرى بول سيبيو أن الفولكلور " كلمة " أوسع كثيرا من الأدب الشعبي ، لأنها تضم إلى الفنون و الآداب الشعبية درس التقاليد و العادات و المعتقدات و هذا ما قدمته سابقا عند تحليل تعريف كلمة فولكلور من خلال ما قدمته معاجمه اللغات الأوروبية الأساسية و هي الإنجليزية و الفرنسية و غيرها و التي تؤكد إحتواء مصطلح " فولكلور " على عادات و تقاليد و أعراف و عقائد العامة و كل موروثاتها الشفاهية و السلوكية .. مما يحدونا إلى معارضة أستاذنا الكبير أحمد رشدي صالح في جزئية هامة هي أنه بالرجوع إلى الكتاب

الأصلي لسوكولوف — مصدر أحمد رشدي صالح — نجد أن ذلك العالم الروسي الرائد في علم الفولكلور قد زاد في متن الكتاب قوله [ و إذا وسعنا من معنى إصطلاح الأدب بحيث يتجاوز المعنى الحرفي أي المواد المكتوبة أو الإبداع الفني المدون ليشمل النتاج الفني الأدبي الشفاهي، فإن الفولكلور — هنا — يصبح فرعا خاصا من فروع الأدب، كما أن الفولكلوريات تصبح جانبا من جوانب الدراسات الأدبية ](١٠).

إذن فبعدما إستقر بعض الباحثين و منهم أستاذنا أحمد رشدي صالح على أن الفولكلور يمكن أن يشير إلى الأدب الشعبي الشفاهي المتعلق بالتراث إضافة إلى التقاليد و العقائد و النظم الإجتماعية و السياسية و الإقتصادية المتناقلة سلوكا و شفاهة لجماعة بشرية مستوطنة مكانا محددا. نجده يقول في كتابه المذكور قبلا [ و الرأي عندنا أنه لا إنفصال بين الأدب الشعبي و بقية فروع التراث الفني ]. و لا يغفر ذلك اللبس زيادته في القول مباشرة [ و أن هذا الأدب و ذلك التراث ينبغي ألا نقصر البحث عنهما في المجتمعات المتأخرة و القبائل البدائية ... إلخ ]. حيث أن هذا التداخل في تصنيف بقية فروع التراث الفني مع الأدب الشعبي هو بالتأكيد خلط غير منهجي بين تراث فكري معنوي و بين أنواع أخرى من التراث مادية و محسوسة مثل فنون العمارة و النحت و الفن التشكيلي و غيرها مما يمكن أن يدخل تحت مصطلح الفولكلور و لا يدخل بالضرورة تحت مصطلح " الأدب الشعبي " .. لذا رأيت من الضروري أن أشير إلى تلك التصانيف بصورة أكثر تحديدا و بتفصيل أكثر من خلال النموذج التخطيطي التالي :

الأدب






وهكذا نخلص أن سوكولوف يعد الفولكلوريات جانبا من جوانب الدراسات الأدبية أي ما ينحصر منها في إطار الأدب الشفاهي، و أن الأدب الشفاهي هو بدوره جزء يخضع لمصطلح الفولكلور مع مكونات الفولكلور الأخرى من عقائد و أعراف و تراث فني .. إلخ.

و لابد من الإشارة هنا إلى تفرقة علمية هامة في دراسات الفولكلور ألا و هي أهمية التمييز بين دراسة أو تحليل معتقدات الجماعة فولكلوريا وبين دراسة دين هذه الجماعة. فدراسة الدين لا تدخل في إطار الدراسات الفولكلورية و إنما تدخل في مجال دراسات الأديان المقارنة أو علم تاريخ الأديان و ما إلى ذلك. رغم أن هذا البحث لا يتعرض إلى كل ذلك لكنه مدخل هام إلى طرح موضوع الغناء و الحداء اللذان يمثلان صلب الأدب الشفاهي أو كما يقول أليكساندر كراب «إني أرى أن الحكايات و الأغاني الشعبية تعبيرات أدبية بحتة تصور العبقرية الشعبية التي تعمل بوازع من تلك الدوافع ذاتها التي تزع الذهن الخلاق عند رجل الأدب و العالم و الفنان»(١٦) و يرى كراب – كذلك – أن الفولكلور يجب أن يحقق فضيلة التسامح بين البشر لكونه يحمل دورا إنسانيا يشبه دور التاريخ في التقريب بين بني الإنسان.

و مع نهايات القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين انهالت مؤلفات الفولكلور التي تدور حول الأغنية الشعبية في العالم كله . و على رأسها :

١- " كنز الأغاني الألمانية " جمع ايرل و زميله بيميه (١٨٩٥-١٨٩٤) (Deutche Liederhort) Liebzeg.

٢- " بقايا الشعر الشعبي في انجلترا " تحرير اوهازليت (١٨٦٤) (Remains of the Early Popular London Poetry).

٣- " أغاني القرن الخامس عشر بفرنسا " تأليف جاستون باري (١٨٧٢) Paris (Chansons du xve siecle_).

٤- " ايرلنـــده الخفيـــة " تـــأليف دانييـــل كـــوركري (١٩٢٥) London (The hidden Ireland).

٥- " الأغاني الشعبية الأسبانية " تأليف روديرج مارتن (١٨٨٢) اشبيلية (Cantos (C-----Populares Espanoles).

٦- " الأغاني الأسكندنافية الشعبية القديمة " جاستون باري (Les viewx chants populaires G. Paris(1898) Scandinaves).

٧- " مـــساهمة في دراســـة الأغنيـــة المـــصرية " للـــدكتور ج.ماقريس (١٩٣٢) Paris (Contribution a L etude de la chanson populaire Egytienne).

٨- " أغاني شعبية تم جمعها في مصر العليا من ١٩٠ إلى ١٩١٤ " جاستون ماسبيرو (Chanson populaires recueillies dans la Haute Egypt)

٩- هز القحوف في قصيدة أبي شادوف " . ليوسف الشربيني مطبعة بولاق – القاهرة (١٨٥٧).

١٠- " حمل زجل " لعبد الله الشرقاوي . طبع بعد وفاته بمطبعة بولاق — القاهرة — (١٨٧٠) .
١١- " روضة أهل الفكاهة " إعداد أحمد الشبراوي . القاهرة (١٨٩٥) — يتضمن فصلا عن الأغاني المصرية ) .

ثم بدأت الدراسات الفولكلورية حول الأغنية المصرية تأخذ إتجاها علميا و تلتزم بمبادئ البحث العلمي منذ بدايات القرن العشرين بعد أن كانت قاصرة على الجمع و الشرح و التبويب في السابق .
مع بدايات القرن التاسع عشر سرت حمى أدبية هائلة في جسد الفكر الأوروبي مصاحبة لحركة البعث الروماني في ذلك المجتمع الذي خرج لتوه من رحم الثورة الصناعية إذ تدافعت التنديات الأبية و رجالات الفكر نحو إقتناء و نشر كل ما يمت إلى الأغاني و الأهازيج الشعبية و الأساطير و الحكايات العامية بصلة ، ففي السويد مثلا أقبل الناس على كتاب جرونتفيك المسمى " الأغاني الشعبية "
و في الولايات المتحدة كتبت هيلين هنت جاكسون " هـ . هـ " H.H " ( أساطير و أهازيج ) عام ١٨٦٠ [١٢] كما كتب سيدني لانير Sidney Lanier (١٨٤٢-١٨٨١) علم كتابة الشعر و القصيد " و هو محاضر بجامعة جونز هوبكنز و في ألمانيا بدأ الإخوان جاكوب و فيلهلم جريم نشر دراساتهما الفيلوجية و الفولكلورية للتراث الألماني ، و كان من أهم إصدراتهما مؤلفهما الذائع في حينه Kinder-und-Hausmarchen و الذي ترجم للإنجليزية باسم " قصص جنيات جريم " عام (١٨١٤)[١٣] أو حكايات شعبية ثم كتابهما " الميثولوجيا الألمانية " الذي رسخ بدايات علم الفولكلور هنا يقول جورج فيبل
" إنقلبت ظروف الحياة في النصف الأول من القرن التاسع عشر . إذ رصد المؤرخون و علماء اللغة و الأدباء في كافة انحاء

البلاد السلافية كل ما أمكنهم رصده من الظواهر الفكرية الشعبية للمجهول و الماضي و محاولة بنائه من جديد و قاموا بجمع و تصنيف الأهازيج و المواويل الشعبية التي كانت تتنقل شفاهيا بين الفلاحين و بين العمال المرتحلين حديثا من الريف إلى المدينة و من الزراعة إلى الصناعة . و قد وجدوا كذلك الكثير من تلك الأغاني مدونة في مكتبات الأديرة و سجلات التقاويم Calenders القديمة ".

و من هنا تسيدت حركة إحياء التراث و الموروث الشعبي معظم حركات الأدب في أوروبا طوال ذلك القرن . و ساعد على إنتشار شرارة تلك الحمى إنبعاث الحركات القومية و التي أدت لتغييرات كبيرة في خريطة أوروبا السياسية و حيث تقدمت الطبقات الوسطى مسيرة التغيير السياسي و الإجتماعي و إرتفاع مبادئ الحرية و الإخاء و المساواة . و كان لكل ذلك أثره الشديد في الإهتمام بدراسة تلك الطبقات الجديدة و موروثاتها و آدابها الشعبية و ماضيها التراثي. و أدت هذه الدراسات الجديدة إلى إحياء كنوز هائلة من التراث القديم الذي أوشك على الدرس . خاصة الأغاني و الألحان الشعبية التي كانت تنتشر في الأعياد و الإحتفالات الشعبية القومية و إنطلقت باريس عاصمة للفن و الغناء و سمت براغ خازنة للتراث الأوروبي Conservatoire و صدحت فيينا بسمفونيات الغناء المؤسسة على دراميات تراثية و إمتلأت سماوات أوروبا بذلك الشجن الخفي الذي بعثته حركة إحياء الفولكلور من باطن الماضي البعيد .

و إنتقلت دراسات الفولكلور إلى الشرق حيث السحر الحقيقي للتراث .. و بدأت حركة الإستشراق تنتهب تاريخ الأدب و الفكر لشعوب الشرق نهبا و منذ أن أصدر أنطوان جالاند أولى طبعات كتابنا " ألف ليلة و ليلة " بدايات القرن الثامن عشر . تحول تراث الشرق كله و خاصة الشرق

العربي إلى ينبوع سحر لكتابات المستشرقين . فدخل إلى الحلبة سلفستر دوساسي و برسفال دي جرانجيزون و اتيين كاترمان و دي لاجرانج و مونك و جارسون دي تاسي و من المستشرقين الألمان كوسجارتن و فريتاج و دكلابرون و روزن ميللر و فلاشر و فلوجل و من الإنجليز وليام لين و جون بين و ريتشارد بيرتون و توماس كارليل و من الهولانديين شولتز و الروس ساينوفسكي و تاوردتسكي و غيرهم مئات من الدارسين للشرق و أدبياته . و قد تناولت أعمالهم بالبحث و التحقيق و التحليل آلاف النصوص التراثية و على رأسها ألف ليلة و ليلة و سيرة عنترة بن شداد و السيرة الهلالية و سيف بن ذي يزن و غيرها ثم إمتدت إلى القصص الفولكلورية باللهجات العامية لأهل المشرق (١٤) ثم إنتقلت دراساتهم إلى بحث و تحليل الأمثال و الحكم العربية ثم إلى أشعار السيرة النبوية و أشعار المديح و أغاني العمل و الأغاني الشعبية (١٥) و قد جمع ماسبيرو " عالم المصريات " المعروف أكثر من مائة أغنية من قرى أسيوط و دندرة و طيبة و الأقصر و البلينا . و قسمها في ذلك الكتاب إلى ثلاثة أقسام : أ. أغاني الزواج و الختان ب — بكائيات الجناز . ج . أغاني العمل و الحج .

و بعدها أصدر الدكتور ج. ماقريس كتابا عنوانه " مساهمة في دراسة الأغنية المصرية " إهتم فيه بأغاني المناسبات العائلية كالزواج و الختان و بتلك الأغاني المتعلقة بالمعتقدات و إن إقتصر جمعه بالكتاب على الأغاني مجهولة المؤلف و المنقولة شفاها و رواية .

و كان هناك كتاب آخر لبول كالا و جورج يعقوب يبحث في شعر تمثيليات المسرحيين الجواليين تحت عنوان " فنار الإسكندرية القديمة في خيال الظل المصري " و التمثيليات الحكائية التي تُروى مصاحبة لخيال الظل كانت تُلقى شعرا و باللهجة المحلية العامية و من أبرز هذه

التمثيليات : " طيف الخيال " ، " عجيب و غريب " ، " المتيم " ، " لعب التمساح " ، " حرب العجم " و تمثيلية خيال الظل المسماة " المتيم " كتبها إبن دانيال المصري الذي كانت له شهرة كبيرة بالإسكندرية كشاعر عامية جريء .

## ٣-تقســــيم التـــراث

**<u>ينقسم التراث عادة إلى :</u>**

١. موروث أدبي و عقدي .
٢. موروث سلوكي .
٣. موروث مادي .

و ما يهمنا هنا في بحثنا هذا ما ينتمي إلى الموروث الفكري الأدبي خاصة الجزء المغنى منه الذي يمكن إحالته إلى عالم الشعر و النظم الإيقاعي . أو ينقسم الموروث الفكري و الأدبي إلى :

- تراث سردي .
- تراث شعري .

و يشمل التراث السردي القصة و النكتة و المثل و القول السائد و غيرها بينما يشمل التراث الشعري كل المقولات الشفاهية التي ينقلها الرواة شعرا يعتمد الإيقاع و النظم شكلا و قالبا و في إطار ما تعتمده الجماعة الشعبية سبيلا لذلك ...
و هذا التقسيم هو ما يهمنا هنا . و يقول يان فانسينا " أنني أضع تحت هذا العنوان كل المأثورات ذات الشكل الثابت و التي تعتبر من ناحية شكلها و مضمونها ذات قيمة فنية في المجتمع الذي تم تناقلها بين جنباته – كما أن – الأشعار يجب أن تحقق مطالب جماعية "[16] .

**و أشعار التراث يمكن تقسيمها إلى :**

- الشعر التاريخي .
- الشعر الديني .
- الشعر التراثي .
- أشعار المديح أو الهجاء .

**في حين يقوم فولكلوريو عصر القوميات من المستشرقين أشعار التراث إلى :**

أ- غنائيات العمل .

ب- بكائيات الجنائز و الموت .

ت- غنائيات المناسبات الإجتماعية " افراح و ختان .. إلخ

ث- غنائيات المديح .

ج- غنائيات السير الشعبية .

ح- الأناشيد الدينية " غنائيات الحجيج " .

و سيكون بحثنا هنا منصبا على غنائيات العمل ، و أكثر تحليلنا البحثي سيتركز على " غنائيات الصيد " و التي يسميها الصيادون أنفسهم على شواطئ مصر " حداء الصيادين " .

# الحُداء و كيف أصبح بحريا ؟

حينما عرف العربي القديم البحر كان بالنسبة إليه عالما من الخيال و السحر و ما أن وطئت قدماه سطحه الزاخر بالموج حتى شعر بحاجته إلى إيقاع و كلمات يعبر بها عن خوفه من المجهول أو يعبر بهما عن فرحته بمحصول صيده الثمين أو ليبثه لواعج شوقه للعودة إلى بيته الثابت الآمن على سطح الأرض فلم يجد إلا إيقاعات حُداء الأبل التي تعود عليها حينما كان أجداده بدوا يعبرون الصحراء طولا و عرضا . فإستعار من إيقاعات حُداء أجداده . الإيقاعات البطيئة التي تساير حركة الموج و حركة المجداف و حركة شد شباك الصيد نحو الشاطئ و كلها حركات تستدعيها حاجته العمل بالبحر وسط ظروفه المتقلبة القاسية فالصياد على شاطئ البحر أنيسه الموج و وليفه الريح و إيمانه يشتد عمقا حينما يرى هذا الخلق العظيم يمور من حوله يمور من حوله بالحياة . مياه و اسماك و أجواء تهدأ تارة فتعلو الشمس معها هامة السماء و تثور فجأة فيختفي الضوء و ترعد السماء و يهطل المطر مدرارا . هنا يعلو صوت الصياد بالغناء صادحا وسط ذلك المدى المترامي في الطبيعة الفضاء متوسلا للخالق مرة يناشده الرزق . مستمدا منه القوة لإنجاز عمله . أو داعيا للذكريات الجميلة مع جماعته الإنسانية من أحبابه و وقائع تشد من أزره كلما إستدعتها الذاكرة أو باثا شكواه و همه لخالقه أو لحبيبه الغائب كل ذلك يصبه في قالب شعري رقيق يمر به

على مخزون تراثه الفكري و العقائدي كيما تمر ساعات الصيد في همة و نشاط و قوة . فلا تقل عزيمته عواصف السماء و لا أمواج البحر العاتية .

## ٤-حُداء الصيادين على ساحل المتوسط المصري :

**أولا : إطلالة لغوية :**
حدا الإبل حَدْوا : ساقها و حثها على السير بالغناء " الحداء " .
و حدا الشئ حدوا : تبعه و يُقال : لا أفعل ذلك ما حدا الليلُ النهار أبدا : أي لا أفعله مطلقا و تحدى الشئ : جاوزه و جاوزه حدودا ، و تحدى فلانٌ فلانا أي طلب مباراته و منافسته ، و الأحدودة و الأحدية الأغنية الهادئة يُحدى بها و جمعها أحادي . و الحادي هو الذي يسوق الإبل بالحداء " الغناء " و جمعه حُداة . كما أن الحادي هو الواحد كأن قول الحادي و العشرون . و الحداء : الغناء خاصة للإبل .

## نظرة تحليلية على حُداء الصيادين :

**أولا : منطقة البحث :**
إمتدت منطقة البحث التطبيقي لتشمل شاطئ البحر من منطقة الديبة على بُعد ٢٥ كم غرب بورسعيد و حتى منطقة البردويل – قرب مدينة العريش – على بُعد ٨٥ كم شرق بورسعيد كلها تمتد بطول ساحل البحر الأبيض المتوسط و هي منطقة لي بها علامات قرابة و صداقات مع مجموعات من الصيادين أشهرهم عائلة النوافلة " نسبة إلى نوفل " و عائلة الجرابعة " نسبة إلى جربوع " و عائلة الريانية " نسبة إلى ريان " و عائلة المزارعة " نسبة إلى مزروع " بالإضافة لوجود عائلات أخرى ليس للباحث علاقات مباشرة بها مثل

عائلة " الصداوقة " نسبة إلى مؤسسها " قمر صديق رحمه الله " و عائلة الخضايرة نسبة إلى " الخضيري " و كل أصولهم و منابت جدودهم تعود إلى مدينة المطرية دقهلية قبل نشأة مدينة بورسعيد مع حفر قناة السويس . و كل هذه العائلات تعمل أصلا بالبحر و بشتى وسائل العيش المعتمدة على صيد البحر ، و قد إمتدت عائلاتها الآن مع الأجيال الجديدة فيهجر بعضها البحر و صيده و يعمل بالوظائف و الأعمال المدنية الأخرى و لكن تظل هي العمود الفقري لعمليات الصيد بطول هذا الساحل الممتد لأكثر من مائة كيلو على شاطئ المتوسط .

فماذا من تراث حُداء هذه العوائل بقى معنا للآن على الشاطئ؟!

ثانيا : موضوعات الحداء على شاطئ المتوسط :

يجد المتأمل بعمق في حُداء صيادي المتوسط – بمنطقة البحث – كل موضوعات التراث التي ذكرها الباحثون الفولكلوريون لأي جماعة شعبية على سطح أرضنا ، و سوف تجد كل مدارس البحث الفولكلوري ضالتها في ذلك الحداء العجيب و الثري الذي تنطلق به عقيدة الحداة من الصيادين عند بزوغ الفجر ، فالمدرسة الرومانسية و أصحابها الإنجليز و الألمان سيجدون في الحداء البحري تلك العقلية الشعبية التي طالما حلموا بها Popular mind كما سيلمسون بوضوح تلك الروح اللاطبقية في ذلك الحداء الذي يمثل رقة و عذوبة حسبما سيتضح من التحليلات القادمة .

و أصحاب المدرسة الميثولوجية الفولكلورية من مريدي جاكوب جريم و أخيه فيلهلم جريم و من بعدهما كون Kuhn و ماكس موللر و غيرهم سوف يجدون منهلا خصبا من الميثولوجيا المصرية و البحرية تملأ رحاب ذلك الحداء

المتلقي خيالا ، ثم يأتي أصحاب المدرسة الأنثروبولوجية من أتباع تايلور Taylor الإنجليزي و أندرو لانج و غيرهما و التي رأت أن التشابه بين ثقافات الشعوب ليس مصدره وحدة الجنس الأول و إنما مصدره أوجه الإتفاق بين الحضارات الإنسانية رغم إختلاف الجنس Race كما سوف يفرق تلامذة المدرسة التاريخية الفولكلورية وسط كم هائل من تحليل الصيغ و الكلمات الدالة تاريخيا و التي يحتويها ذلك الحداء و هم أتباع فيودوروفتش ميللر (١٨٤٨-١٩١٣) ثم تأتي إلى المدرسة الشرقية " أو أصحاب نظرية الإستعارة " التي فسر فيها تيودور بنفي T.Benfy ! التشابه المدهش بين الحكايات السنسكريتية و الحكايات الأوروبية و حكايات الشعوب غير الأوروبية إلى وجود صلات تاريخية و حضارية بين هذه الشعوب لا عن طريق قرابة الشعوب لأصل بشري واحد ! إذن هي إستعارة حضارية تتم عبر الصلات الإنسانية بين الشعوب فتؤدي إلى درجة من التشابه الملحوظ بين تراثها

و هذا أيضا ما سنجده في حُداء الصيادين في بساطته و عمقه معا كل تلك التحليلات و النظرات البحثية من خلال الموضوعات الثرية التي يتناولها ذلك الحداء.

أ- الدين / المعتقد الديني :- و كما قلنا من قبل أن باحث الفولكلور لا يدرس الدين بمعناه الشرعي من عبادات و معاملات و إنما يدرسه من حيث كونه تعبيرات يطلقها العقل الجمعي لتعبر عن سلوك إيماني بسيط يتبعه أصحاب ذلك العقل الجمعي . و الصياد هنا يواجه قوى كونية هائلة تتمثل في الرايح و العواصف و الأمواج و وحوش البحر هنا بالإضافة إلى أن رزقه بعد هذا الجهد ليس مضمونا و أكيدا لذا فأول ما يتكأ عليه هو إيمانه بالله و إيمانه برسول الله

ثم بالأولياء من بعد ذلك فها هم الصيادون ينطلقون إلى الشاطئ وسط الليل الدامس " غالبا يبدأون إنزال مراكبهم / قواربهم من الشط للماء بعدالساعة ١٢ بمنتصف الليل ". يدفعون المركب / القارب و فوقها الشباك بظهورهم و أرجلهم مركوزة على رمل الشاطئ بقوة . و بتنغيم يبدأ بطيئا ثم يتسارع وفقا لسرعة نزول المركب / القارب باتجاه الماء .

الحادي : هوب يالا هوب ..

الجماعة : هيلا هوب ...

الحادي : هوب يا نبي هوب ( يطلب المدد من الرسول صلى الله عليه و سلم )

الجماعة : هيلا هوب .

الحادي : يا آل النبي .. ( يقصد يا أهل النبي )

الجماعة : يا آل النبي .

الحادي : يا حسنين ... ( يقصد الحسن و الحسين )

الجماعة : يا آل النبي ..

الحادي : و الله لنذوره .. ( لنذور الرسول صلى الله عليه و سلم )

الجماعة : يا آل النبي .

الحادي : و نشاهد نوره ..

الجماعة : يا آل النبي .

الحادي : دا مركبي .

الجماعة : يا آل النبي .

الحادي : و الله جديدي .. ( جديدة )

الجماعة : يا آل النبي .

الحادي : دا خشبها

الجماعة : يا آل النبي .

الحادي : من صنوبر . ( خشب شجر الأرز بلبنان )

الجماعة : يا آل النبي ..

الحادي : و مسمارها ..

الجماعة : يا آل النبي .

الحادي : من حديدي ... ( يقصد من حديد )

فإذا وصلت المركب / القارب للماء يطفو وحده و يركب المجدفون و الريس لبداية إلقاء الحبال و الشباك و إذا لم تصل المركب للبحر حتى هذا المقطع يقلب الحادي حداءه إلى ترنيمة أخرى سنتعرض لها في موضوعات أخرى .

ب- في مدح المائية : ( مصطلح يطلقه الصيادون على كل فرقة من الصيادين تتبع ريسا محددا " صاحب القارب و الشباك "

الحادي : عندك بحرية
الجماعة : يا ريس
الحادي : يزود جوية ( قوية )
الحادي : صافيين النية
الجماعة : يا ريس
الحادي : دا البحر جبال
الجماعة : يا ريس
الحادي : جطع الحبّال ( قطع الأحبال )
الجماعة : يا ريس
الحادي : و الريح سميّة ( هادئة مستكنة )
الجماعة : يا ريس
الحادي : طمعهم فية
الجماعة : يا ريس
الحادي : دا الريح معاكس
الجماعة : يا ريس
الحادي : و خشبنا مسايس
الجماعة : يا ريس

الحادي : ارمي الفلين ( قطع من الفلين تساعد الشباك على الطفو )
الجماعة : يا ريس
الحادي : رزقنا سردين
الجماعة : يا ريس

و الصياد " الحادي " هنا يذكر التناقضات في غنائية واحدة و هو يعي تماما انه يذكرها لهدفين اولهما : إلهاء الجماعة عن تعبهم و جهدهم فلا يتخاذلون أو يتراخون في العمل و ثانيهما أيضا : لتذكيرهم بأن تلك التناقضات التي يرونها في عملهم فهي ليست بجديدة عليهم فيومٌ يكون الريح فيه عاصفا والموج " كالجبال " ويومٌ تكون فيه الريح "سَمِيَّة" هادئة فلا تنقطع الحبال ولا الشباك ويأتي رزقهم وفقا لما يقدره الله لهم . فهم دائما " صافيين النيّة " عند توجههم للصيد قاصدين الرزق من باب الكريم .

ج- في الحكمة / النصيحة : ولأن الحكمة تحتاج الى ايقاع هادئ لايتعجل صاحبها قولها ، لذا لاتجد الحكمة في الحداء لحظة إخراج شباك الصيد من الماء فهذه اللحظة تحديدا تحتاج الى ايقاع سريع ونغمات حادة تتوائم مع الجهد الهائل المطلوب بذله لانهاء " الطرحة " على خير ؛ والطرحة هنا تشير إلى عملية الصيد من بداية إنزال المركب/ القارب للماء وحتى لحظة إخراج الشباك بما فيها من أسماك ورزق وهبه الله لهم تمهيدا لبيعه . لذا نجد الحادي يغني حداءه المحتوي على الحكمة في لحظات معينة مثل فترة شد الحبال قبل خروج الشباك مباشرة من البحر أو لحظات التجديف على ظهر المركب/ القارب وإلقاء الشباك في الماء لأن لحظة إلقاء الشباك في البحر لاتحتاج الى جهد كبير وإنما تحتاج الى مهارة وبراعة في مجرد إسقاط الشباك

الى الماء ، هنا نجد الحادي – إن وجد على ظهر القارب – يطلق موّاله هادئا منغما :

يا صاحب الصبر صبرك غربله ونقيّه

ثم بتنقيته"

الصبر كله مكاسب اياك تهمله وترميه

والمركب اللي فيه الشّرك يغرق

والموج بيلعب فيــــــــــه

مثل زي العسل اللي ابلنا فالوِد

الورد مهمن دبل يظل عبيره فيه

والحادي هنا يزاوج بين حاجتين من احتاجات الصياد النفسية ومن الحاجات الانسانية الضرورية في الحياة ، اولهما حاجة الانسان الى الايمان بوجود خالق يحمي المركب /القارب من الغرق لأن وجود مشرك واحد على متن القارب يؤدي الى اهلاك كل من عليه دون استثناء لأنهم يركبون البحر برحمة من الله حتى لو كان رئيسهم / قائدهم ماهرا وشديد البراعة في ارتياد البحر ، إذ لاغنى عن الايمان بالله حين يركب الصياد ذلك المدى الواسع السائي الباعث على الرهبة والاجلال ، وثانيهما لاينسى الحادي ان يخفف من رهبة الموقف – الذى هو الاشارة في حدائه الى احتمال غرق القارب – بإضافة مثل شعبي يعيد الطمأنينة والسكينة الى قلوب اولئك البحارة المغامرون الذين ركبوا البحر لالقاء الشباك بينما زملاؤهم على البر ينتظرون الاشارة لبدء شد الحبال والشباك ، فنجد الحادي يذكر زملاءه بأن الورد مهما أصابه من ذبول يظل محتفظا بعبيره وأريجه ، هذا المثل بالذات ينطبق على موضوعات مبشرة وجادية شتى ، منها ان الخبراء بأمور البحر ممن بينهم مهما كبروا وأمعنوا في الشيخوخة فهم مازالوا مهرة و " المالية " في حاجة اليهم ، ومنها ايضا ان نساءهم المنتظرات عودتهم في البيوت – حتى وإن تعدوا مرحلة الشباب والنضارة – مازلن يحتفظن بالجمال الطبيعي

والجاذبية بالاضافة الى العديد من الاسقاطات الحياتية الجميلة التي يراعيها غناءا ذلك الحادي بذكاء فطري باهر، اما اذا كانت السماء صافية والنسيم العليل يداعب المجدفين ومعهم رئيس المركب والجو العام وسط الليل الساكن يضفي رومانسية شجية على القارب ورجاله، ومع ابتعاد القارب مبحرا نحو المدى المعتم، فهنا تتدافع مشاعر الحنين لدى الجميع وأولهم الحادي للبر وللبيت وللحبيبة خاصة أن انوار الشاطئ آخذة في الابتعاد شيئا فشيئا حتى تصير كالذبالة وسط سواد قاتم، فينطلق صوته بالحداء الشجي:

بلد حبيبي قصاد عيني
موش قادر اعدي لها " اعبر اليها"
مرقت على شيخ عالم " مررت"
بيقرا في معادلها " معادلات الحياة- مشكلاتها"
ترك الكتاب من يمينو و جالي " من يمينه وقال لي"
روح استرح يابني
م الصبح حد المسا " من الصباح الى المساء"
ربك يعدلها ..

وهذا الايقاع الهادئ الذي يحتاجه غناء الموال يكون في حال المراحل الهادئة من مراحل عملية الصيد كما سبق وأوضحت، فإذا جاءت لحظات بذل الجهد واستنفار طاقات الصيادين واقتراب وقت اقتطاف ثمرة هذا التعب المضني بين برد الشتاء وعصف الريح فإن الايقاع يتسارع والمعاني تتغير فالحالة التي يعيشونها تلك اللحظة لاتحتاج الى تأمل وحكمة وإنما تحتاج الى التحريض والاستثارة وهنا نجد الحادي — وهو يشترك مع الجميع فيما يفعلون تماما بل ويكون أولهم حماسة وجهدا- رافعا صوته بإيقاع متتال:

| النص | الشرح |
| --- | --- |
| الحادي : صلى عليه | " امر بالصلاة على |
| الرسول ص" | |
| الجماعة : الصلا عليه | " استجابة للامر – أي |
| صلاة عليه" | |
| الحادي : ياللي على المالح | " يامن على الشاطئ – |
| رفاقه" | |
| الجماعة: الصلا عليه | |
| الحادي : بدي أجولك | " أريد ان اقول لك" |
| الجماعة: الصلا عليه | |
| الحادي : دا ابن المرة | " ابن المرأة – كلمة سبر |
| وشم " | |
| الجماعة : يالا هيه | |
| الحادي : لم تعاشره | " لاتصاحبه " |
| الجماعة : يا لا هيه | |
| الحادي : سنه باسم | " يبتسم نفاقا" |
| الجماعة : يالا هيه | |
| الحادي : ويجليه مرارة | " قلبه يمتلئ حقدا" |
| الجماعة : يالا هيه | |
| الحادي : وابن المرة | |
| الجماعة : يالا هيه | |
| الحادي : لم يدوم لك | " لن يدوم لك وداده" |
| الجماعة : يا لا هيه | |
| الحادي : لوتطعمه | |
| الجماعة : يا لا هيه | |
| الحادي : بالحلاوة | |
| الجماعة: يا لا هيه | |
| الحادي : جليبه اسود | " قلبه حاقد" |
| الجماعة : يا لا هيه | |
| الحادي : كله عداوة | |

الجماعة : يا لا هيه

ويلاحظ الباحث هنا مدى قصر الكلمة التفعيلة ( وايل المرة – يالاهيه – لم تعاشره- يالاهيه الخ) وذلك كيما تتناسب مع موقف اخراج الشباك من الماء الذي يحتاج الى سرعة وحمية وحماس .

د- الغزل : وتستمر حالة الاستثارة والتحريض من اجل الاسراع في اخراج الشباك من الماقبل ان تفلت سمكة من هنا أوهناك وتتعالى اصوات الحادي وتعلو معه اصوات جماعته / ماثيته متغزلا في حبيبته التي يسعى للرزق من اجلها ومن اجل توفير عيش كريم لهما معا وتحقيق حلم السعادة المشتركة

الحادي : صلي عليه

الجماعة : الصلا عليه

الحادي : يا واد جمالك

الجماعة : الصلا عليه

الحادي : وحياة عمك

الجماعة : الصلا عليه

الحادي : وحياة خالك

الجماعة: الصلا عليه

الحادي : لاجلس جمالك " من اجل جمالك"

الجماعة: الصلا عليه

الحادي : والله لافوت " اتركك"

الجماعة: الصلا عليه

الحادي : الجوم في يوم " القوم _ جماعته- فرقته"

الجماعة: الصلا عليه

الحادي : وافوت حلالي " حلالي – رزقي"

الجماعة: الصلا عليه

الحادي: والله واجيلك "آتي لك"

الجماعة: الصلا عليه

الحادي: واعمل دراعي

الجماعة: الصلا عليه

الحادي: ليك وسادة

الجماعة: الصلا عليه

الحادي: وتعمل تهودك

الجماعة: الصلا عليه

الحادي: والله سريرك

الجماعة: الصلا عليه.

ولماذا بعد هذا الغزل الرقيق في جمال الحبيب وفي بعض أوصافه الجسمية يقسم المؤلف المجهول "أنه سيترك مصدر رزقه لمدة يوم ويذهب لزيارة الحبيب. السبب يا سادة ياكرام أن حرفة الصيد ليست من المهن التي لها اجازة / عطلة دورية معروفة ومحددة – كيوم الجمعة للموظفين مثلا – لذا فالصياد كي يلتقي بحبيبه لابد وان يأخذ أجازة / عطلة من مصدر رزقه يوما عمدا ولا ينتظر الظروف الطبيعية – كالعواصف مثلا – حتى تمنحه أجازة من العمل طامعا في وصل الحبيب وهذا الوصف البليغ غير المباشر يكشف عن مدى صعوبة حياة الصياد الذي لايهنأ بعطلة لراحته إلا على حساب رزقه.

هـ - العشق : يذوب الصياد عشقا في محبوبته فهو يعايش الماء والسماء ساعات طوالا. وذائقته الجمالية لاتستنكف أبدا المزج بين الحب للحبيب الدنيوي والحب لله أو للرسول الكريم (ص) وآل بيته فهو يدرك بفطرته أن العشق قانون إلهي أودعه الله في الانسان فلاحرج من استخدام ملامح الجسد وصفات الحبيب في غزله وعشقه، ولكن تظل القيم العليا ومبادئ الاخلاق ترسم له سقفا لايسمح بخدش حياء

الانسان ولا بالخروج معايير بعينها حددها العقل الجمعي للحفاظ على الفضيلة وبالتالي عدم الانزلاق الى الوصف الجنسي الصارخ ( البورنو) مثلما نجد في غنائيات بعض الشعوب الاخرى . فهو في الغنائية السابقة مباشرة يتحدث عن نهود الحبيب التي سيستخدمها بديلا للسرير وزنوده القوية التي سيضعها وسادة لرأس المحبوبة جاعلا من ذلك عشا امنا تسوده السكينة والراحة والوئام في تصوير شديد الرقي والعذوبة . وهو هنا يمضي على نفس الدرب من التصوير العاطفي المهذب:

الحادي : ياآل النبي
الجماعة : ياآل النبي
الحادي : والله لو جاني
الجماعة : ياآل النبي
الحادي : حبيبي الغالي
الجماعة : يا آل النبي
الحادي : والله لاعمله — " سأعمل له "
الجماعة : ياآل النبي
الحادي : م الصرة جنينة — " سرة البطن "
الجماعة : يا آل النبي
الحادي : والله لاجوله — " لاقول له "
الجماعة : يا آل النبي
الحادي : سلامات يا غالي
الجماعة : يا آل النبي
الحادي : ما كل مين — " ليس كل من "
الجماعة : ياآل النبي
الحادي : نامت عيونه
الجماعة : يا آل النبي
الحادي : يحسب الــ
الجماعة : يا آل النبي
الحادي : العاشج ينامي — " العاشق ينام "

الجماعة : يال النبي
الحادى : بحياتكم أنى "يقسم بحياة المحبوب"
الجماعة : يا آل النبي
الحادى : مغرم صبابة
الجماعة : يا آل النبي
الحادى : ولم عــلا "وليس على"
الجماعة : يا آل النبي
الحادى : العاشج ملامي "العاشق لوم"

والجزء الاخير من هذا الحداء الذى يبدأ من ( ما كل من نامت عيونه .. الى قوله .. على العاشق ملام ) مأخوذة من فولكلور ريفي زراعي انتقل الى فولكلور البحر خلال عمليات الانتقال الحضارى والهجرات البشرية من الريف الى المدينة وبالطبع ينتقل بذلك الكثير من الموروث الشعبي الغنائي من بيئة لأخرى مع بعض التغييرات الموائمة في الايقاع لتناسب البيئة الجديدة ومجال العمل الحرفي الطارئ فيما بين ايقاع حياة الفلاح /الزراعي وعمله والصياد/البحرى وعمله . وأنا ازعم ان دراسة

الحداء البحرى – والذى اطلق عليه هذا التوصيف هم الصيادون انفسهم إذ يقول كبيرهم للحادى "إحدي يا له" – على شاطئ المتوسط لم تحظ بعد بدراسات كافية لتحليله و توثيقه رغم أن مثيله على شاطئ الخليج العربي قد حظى بدراسات نظرية ووتطبيقية وتوثيقية عديدة وذلك ما توصلت اليه من مقابلاتي مع صيادى المنطقة موضوع البحث ، وقد قمت بتصوير بعض هؤلاء الصيادين العظام رغم أن معظمهم أميون وكانوا يتعاملون مع اسئلة البحث بمنتهى الذكاء والثبات وبتسجيل أصواتهم أثناء الغناء "الحداء" ، لكن – وآه من لكن هذى – لم يسعفني الوقت كي اقدم ما تم تصويره على اسطوانة اليكترونية CD لالحاقها

بذلك البحث مؤجلا ذلك لفرصة قادمة . وننتقل معاً الى أغاني العمل .

٥- أغاني الفعلة/العمل : أغنيات العمل قصائد فولكلورية مغناة ويجب أن تكون باللهجة العامية الشعبية لجماعة ما ، وأغاني العمل في مصر قديمة قدم التاريخ ذاته فالعالم الاثري الكبير سليم حسن ذكر في موسوعته " مصر القديمة " مئات النماذج لاغاني العمل التي كان يؤديها المصري القديم في كل أماكن العمل في الحقل والمعبد والبناء والنحت والتصير والتحنيط والحصاد والطهي . إذ كان المصري القديم — كأحفاده الآن — يغني لكل شئ في كل وقت . وصوره على جدران المعابد وبردياته المبهرة شاهدة على ذلك . (١٧) ويؤكد ذلك ايضا الباحث الشعبي احمد رشدي صالح (١٨) وتتناول أغاني العمال والفعلة الكثير من موضوعات الحياة مثل الايمان بالله و القضاء القدر والحض على النشاط والتحمس ولكن لايمكن أغفال السمة العامة لغالبية أغاني العمل والتي كثيرا ماتحوى شكايات العامل من صروف الدهر ومن جشع صاحب المال ومن قسوة العمل و ومن رداءة أدوات العمل التي لايريد صاحب العمل تجديدها او تطويرها ويعرج الشاعر المجهول الي بث همه للحبيب أو الشكوى لله او للرسول (ص) أ، لآل البيت وه في هذا كله لايعبر عن اتجاه ديني متخصص إنما هو يلهي نفسه عن قسوة الظروف ويستحث طاقاته على إنجاز العمل الموكل اليه دون التفات الي حجم الصعوبة التي تواجهه في عمله .. فنحن مثلا نستمع لذلك الفتى الجمّال الذي يبكي فقط ضرورة اغترابه لفترات معينة يحتاجها تنفيذه لطالب عمله كجمّال أجير لدى صاحب الجمال :

من طلعة النجمة وجال لي جوم ما تشيل الفراش والحرير الرومي

عمر الولد لم اشتكى من عيب من مصغره لما أتاه الشيب

لاجمـال ابويـا ولا هـي جمـالي مكـرى عليهم على معايش اعيالي

شديت جيمالي على أسـواني فـوج الشـعارى حريـم ورجـالي

أبكـي علـى حـالي و مـا جـرالي وابكي علـى بعـدي مـن شـراية مالي

هكذا يبكي سائق "حادى" الجمـال هـذا فقـره وسـوء حظـه في الـدنيا فهـو لـيس صـاحب الجمـال الـتي يقودهـا في رحلاتهـا التجارية محملة باسباب الرزق وإنما هو مجرد مـأجور لهـذا العمل الذى يتطلب منه القيام ( من النجمة ) فجرا طاردا من عينه النوم باحثا عن رزقه بأمر مـن صـاحب المال وهنا يشعر هـذا العامـل المأجوربقسوة البعد عـن أهله ( وابكي علـى بعدى عن شـراية مالي) .. ورغم هموم العامل اليومية الا أنه لاينسى حظه من الدنيا حتى تهون عليه مصاعب عمله فهو كأنسان يمكـن لـه أن يـستمتع بالجمـال والحـب ولـو مـصادفة أثنـاء العمل:

واجف على الشط باصطاد بط وانا عايم

صادني غزال زين خدوده حمر ونعـايـم

من أصـل عـالي في خــير ونعايـم

وكيف أطوله وما بيني وبينه بعـــيد

جلبي غرج في هـواه يابا وانـا عايـــم

ومـع اسـتمتاعه بالحـب والعشق اثنـاء العمـل يستخدم هـذا المؤلـف المجهول المبدع صـورا في غايـة الابـداع مـسخرا اسـاليب البديع العربي والجناس بانواعه مثل ونعايم التي تعني ناعمة ونعايم التالية لها وتعني النعمة وهكذا لاحداث التأثير النفسي والـشعورى المطلـوبين في هـذه الاحـوال إمـا لاسـتدرار عطـف وانتباه الحبيب أو لتهوين قسوة العمـل وصـعوباته علـى ذلـك العامل الاجير . ولذا فالدارس يجد أن أغاني العمل شأنها شأن جميـع اغـاني الـتراث تحـوى وتـشمل كـل أغـراض الـشأن الانساني في كل ظروفه وأحوالـه مـن هجـر وصـد وووصـل

وعشق ويأس وأمل وترح وفرح الخ .. وبعد فهذه عجالة نطل على بعض من تراثنا الثري البديع .. وأقول في نهايتها قولة ذلك القس الذي راح ضحية ما قال :

( إن الغناء مثل الصلاة ... يرتقي بروح الإنسان صوب الإله )

" جون هوس .. كاهن أحرقه البابا عام ١٤١٥ بتهمة الهرطقة "

ولكم ودي .......

● هوامش وملاحظات :

١- يان فانسينا " المأثورات الشفاهية " ترجمة احمد مرسي - دكتور - دار الثقافة للطباعة النشر - القاهرة - ١٩٨١ ص ٦٩

٢- The Concise Oxford Dictionary-edit by H.W FOWLER et alt. oxford univ press-1965

٣- Webster's Dictionary 1994

الناشر Libraire du LibanPuplishers

٤- Thorndike- BarnhartDictionary

الناشر Hodder and Stoughton limited – London

٥- Larousse Dictionaire Francais

الناشر Librairie Larousse- Paris- 1956

٦- يان فانسينا مرجع سابق

٧- السابق

٨- مذكور في فانسينا - مرجع سابق

٩- احمد رشدي صالح " فنون الأدب الشعبي " - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٧

١٠- يوري سوكولوف - " الفولكلور ، قضاياه ، وتاريخه " - ترجمة

حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ – صـ ٦٨-٣١

١١- اليكساندر هجرتي كراب – " علم الفولكلور " ترجمة رشدي صالح وزارة الثقافة – مؤسسة التأليف والنشر ١٩٦٧

١٢- هيلين . هـ . جاكسون " أساطير وأهازيج " مذكور في فنون الأدب الشعبي – مصدر سابق – ومن أشهر كتبها في هذا المجال

(A CENTURY OF Dishonor)

١٣- Lincoln Liberary aensec –Biography – Grims

صـ ١٩٦٨ طبعة ١٩٧٨ فرونتير برس – أوهايو الولايات المتحدة .

١٤- فنون الأدب الشعبي – مصدر سابق

١٥- فنون الأدب الشعبي – مصدر سابق

١٦- المأثورات الشفاهية —— مصدر سابق

١٧- راجع موسوعة سليم حسن " مصر القديمة " الجزء ١٥

١٨- لقاءات حية مع المواطنين:

الخولي احمد ابراهيم مزروع صياد ٧٤ سنة

عنوانه بورسعيد – حي الزهور – عمر ابن الخطاب ع ٤٠ ش ٣

عبود محمد ريان صياد ٧٠ سنة

عنوانه بورسعيد – السلام – ع ٩٠ شقة ١٢

ابراهيم احمد الشامي صياد ٦٣ سنة

عنوانه بورسعيد – منطقة شرق التفريعة – قرية ٧

# - حضور الذاكرة والعنصر الفلكلوري في حكايات قاسم عليوة - عن البحر والولد الفقير -

أحمد رشاد حسانين

**مدخل:**

"حكايات عن البحر والولد الفقير" هي آخر مجموعة صدرت للأديب قاسم مسعد عليوة، وقد أخرجتها مطابع الهيئة العامة للكتاب عن سلسلة اشراقات جديدة في أوائل صيف ٢٠٠٧ م.

وتتألف المجموعة من سبع حكايات، وهي وفق ترتيبها:
" مركب بماجيرى "، " صديق العمر "، " حكايات عن البحر والولد الفقير "، " خبطة رأس "، " فوق اللسان الصخرى "، " بالقرب من القرية السياحية "، وأخيرا " بط البحيرة ".

والمجموعة تشغل حوالي ١٢٠ صفحة تقريبا من القطع المتوسط وهي مشفوعة بدراسة للكاتب الكبير محمد جبريل تشغل عشر صفحات، والدراسة تحت عنوان "هذه الحكايات عن البحر".

يتصدر المجموعة إهداء الكاتب على النحو التالي:

"إلى روح أبي الرجل الذي أورثني حبين: حب البحر، وحب بسطاء الناس"

ثم يتبع الإهداء بملاحظة للقارئ وهي أنه:

"أينما ووقتما وكيفما وليت وجهك شطر البحر، عثرت على حكاية"

ثم يردف في الصفحة التالية هذا النداء:

"يا جمرة الحب بين الضلوع.. اتقدي.اتقدي يا بورسعيد"

والملاحظ حول تلك العتبات الممهدة للمجموعة مايلي:

أولا: أنها أول مجموعة لقاسم عليوة يتعمد تحديد النوع الأدبي لها بأنها "حكايات" وليست قصصا أو مجموعة قصصية كما عهدنا في مجموعاته السابقة.

ثانيا: أنها أول مجموعة من مجموعاته يهديها لوالده.

ثالثا: تأكيده على مرجعية البحر وحضوره مادة كتابة، ومصدر إلهام لإبداعاته سواء أكانت قصصا أم حكايات.

رابعا: أن النداء الذي يوجهه الكاتب إلى مدينته بورسعيد والمصاغ بتصوير إستعاري ممثلا إياها بجمرة الحب بين الضلوع، وتأكيده التكراري لطلبه الإنشائي بالفعل "اتقدي" للحث والحفز – يوحي في صياغته وبين طياته ببركان ينشد الكاتب إثارته، وينبئ عن طبقات كثيفة تراكمت من الرماد – يتحرق الكاتب شوقا لأن تتفاعل وتتقد من تحت أثقالها الجمرات لتضئ بوهج نارها ما جثم على المدينة وعلى صدر الوطن من أثقال التردي وأحمال التدهور وعوامل التشوه والانكسار.

وإذا ما تأكد لنا جميعا على ضوء ما عايشنا وعانينا – أنه مع نهاية العقد الأخير من القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة – قد شهد عالمنا تحولا تاريخيا نحو هيمنة القطب الأوحد وسيادة ثقافة العولمة وطغيان أمواجها الإعلامية العاتية، وتوجهاتها النافذة من جهة، وشهدت منطقتنا من جهة أخرى مزيدا من التراجع والهزائم والانكسارات.

وتواصلت جراح مصر بصفة خاصة في الاتساع والنزيف، وازدادت آلامها وأوجاعها احتقانا وعمقا، وتعرضت مدينة الكاتب للتهميش وتداعت عليها الأزمات الاقتصادية والاجتماعية الطاحنة، وازدادت جموع المهمشين بالمدينة وكثرت الأحياء العشوائية فيها، ومورس التغييب على دورها ودور مثقفيها ونخبها السياسية والمدنية، وتم إزاحتها عن مركزية المشهد الوطني الذي طالما ارتبط بنشأتها ونموها وتطورها، وسادت فيها وهي جزء حميم من الوطن — ثقافة الاستهلاك و ( التيك اواي ) والالهاء والتسلية الرخيصة المدفوعة بطغيان العولمة وسياسات السوق المفتوحة وآليات الشركات المتعدية الجنسيات — وما نتج عن ذلك كله من خمول روح المدينة وانطفاء جذوتها، وهيمنة إحساس عام شديد الوطأة باليأس والتيه والضياع.

إزاء كل ما سبق، فلا حيلة لأي كاتب ذي حس ورؤية، او حتى أي مواطن بسيط، ، إلا أن يلوذ محتميا بأصالته، لائذا بصبره، محاولا جهده الاعتصام بهويته، والفزع إلى جذوره لاستنفار آليات المقاومة، والدفع بحرارة الحياة لجينات الحصانة ضد ضرورات التشوه وضروب الضياع، والتصدي لعوامل الهزيمة والانكسار سواء أكانت هذه العوامل داخلية قاهرة أم خارجية مهيمنة متوحشة.

إن ما يؤيد مدخلنا لقراءة المجموعة يحدد معالم التعامل مع عالمها:

١-استدعاء لفظ "الحكاية"، وما يدخر به من دلالات ويستدعيه من طرائق تكوين الحكاية نفسها، وما تضمنه من "تيمات فلكلورية".

٢- إهداء المجموعة إلى الأب رمز الأصالة الذي يورث أبنائه حب البسطاء من الأغلبية المقهورة.

٣- حضور البحر المهيمن وتواجده بقوة في حكايات المجموعة يبثها من روحه الطليقة، وعنفوانه الفتي الذي لا يشيخ.

٤- ذلك النداء الحار لجمرة الحب "بورسعيد"، أن تتقد وتنفض عنها طبقات الرماد وغبار الموت الخانق وحث بركانها أن يحتمل وإرادتها أن تصمد وأن تقاوم.

هذا فضلا عن العديد من الظواهر السردية والطرائق الفنية التي سنعرض لها خلال عملية القراءة والتعاطي الفني مع عالم المجموعة.

**<u>أولا: الذاكرة تستحضر "أعراف جماعة وملامح مدينة":</u>**

لعل الحضور الفاعل للذاكرة، يعد القاسم المشترك في حكايات المجموعة السبع، وهو يبدو أكثر حضورا في الحكايات الثلاث الأوليات: ( مركب بساجيري، صديق العمر، حكايات عن البحر والولد الفقير ).

ويتبدى هذا الحضور في عدة مظاهر:

١- استدعاء التقنية السردية لضمير المتكلم "أنا — نحن".

٢- استحضار بعض أعراف الجماعة الشعبية وبعض من الملامح الماضوية للمدينة.

٣- وقوع زمن الحكي في مرحلة الطفولة والصبا للراوي / الرواة.

وبداية فإن الذات أو الذوات الساردة حين تضطر إلى الدخول في عالم الذاكرة، فإنها تدخله غالبا تحت ضغط من الواقع المعيش، وفي آلية دفاعية إزاء عدوانيته، فعالم الذاكرة هو واحة الذات المشتهاة وقلعتها الدفاعية، وبمقدار ما تتيح الذاكرة لهذه الذات سفرا دائما، هو انعتاق من أسر الحاضر، فإن الذاكرة تنفي حدة اغتراب الذات في واقعها، ولا تبعد

الذات عن الحاضر في الزمان أو المكان إلا لتعود إليه، ملحة عليه بطرائق مباشرة أو غير مباشرة. فهذا الحاضر هو العنصر المهيمن الذي تتحدد بإشاراته الخفية مناطق التوقف في رحلة وعي الذاكرة لمكوناتها عبر الزمان والمكان.

وإذا كانت رحلة الذاكرة قد تعدت الزمان والمكان الحاضرين بصورة جلية في حكايات: مركب بساجيري: صديق العمر، وحكايات عن البحر والولد الفقير – فإنها تعود بدورها إليهما في حركة دائرية في حكايات: خيطة رأس، بالقرب من القرية السياحية.

أي أنها تنطلق من حاضر الكتابة وتنتهي به مهما تباعدت عنه. وفي هذه الدورة بين القصص الخمس، يبرز الكاتب لنا مفارقة حادة شديدة التباين بين واقعين عاشتهما المدينة كان زمانها في كل منهما مختلفا كل الاختلاف.

أحدهما زمن تألقت فيه المدينة، وكان لها حضورها الطاغي حين تفتح عليها وعي الرواي الضمني في مرحلة الطفولة والصبى وشطراً من شرخ الشباب، والآخر الذي شهد مرحلة التدهور والأفول منذ أواخر ستينيات القرن الماضي، وبالتحديد عقب كارثة العام السابع والستين.

وتشير الذات في تنقلها بين الزمانين واختلاف طبيعة ومكونات كل منهما – إلى ما يؤكد تشوقها وإلحاحها على تجاوز أزمات حادة وهو ما يعبر عن رغبتها في استعادة توازنها وتكاملها إزاء قسوة واقعها الذي بلغ درجة قصوى من سوء الأوضاع، وفقد كل شروطه الإنسانية تقريبا.

ويلاحظ الباحث هيثم الحاج علي، على تواتر ضمير المتكلم "أنا – نحن" في كثير من قصص مبدعي المدينة، ويفسر ذلك بما يؤكد ما ذهبنا إليه بقوله:

أنه "ربما نتج عن حالة من التشظي والإحساس بالعزلة، وربما هو نتاج للانقلابات الاجتماعية التي أصابت المدينة، وقد

يكون ناتجا عن إحساس ما بتهميش دور المدينة بعد أن كانت في صدارة المشهد الوطني لفترات طويلة من عمر الوطن "[٦].

وفضلا عن الظلال التراثية الكامنة في ضمير المتكلم وتجذره في تراث الحكاية العربية، وما له من "قدرة مدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية، ويجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف، فضلا عن أنه يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويحلق به متوهما أن المؤلف فعلا إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الحكاية، كما أن هذا الضمير يتيح للسرد وللسارد معا مساحات للمناجاة والبوح"[٧].

وكذلك تقديم الشخصيات من الداخل على نحو ما نلمسه بوضوح في الحكايات التي أشرنا إليها.

في "مركب بساجيريه"، وعلى لسان ثلاثة أصدقاء يستدعي السارد أشتاتا من ذكريات المدينة، وأشياء عن ملاعب الطفولة ومراتع الصبا، فيتحدث عن تلك الصيحة وذلك النداء: "مركب بساجيريه" الذي كان يتناقله أبناء البلد في حي العرب وأفاعيل هذا النداء السحرية في الناس، مما يحيل الحي إلى خلية نحل وشعلة من نشاط لتنطلق منه طوائف عدة من صغار التجار وعمال البحر والبمبوطية الى جهة الشرق حيث الميناء، التماسا للرزق واستجلايا لخيرات البحر الآتية مع مراكب المسافرين "البساجيريه":

"نتسلل من بين الأجساد والأشياء لنصبح في قلب الشارع عند سور الميناء .. نقف نرقبهم وهم يخرجون التصاريح والبازابورتات ويحاولون المرور بأجسامهم وبأشيائهم من الأبواب المزدحمة بحرس السواحل والمخبرين، يبهرنا البمبوطية وهم يسارعون إلى فلايكهم يفكونها ويدفعونها

بالمجاديف بعيدا عن "القزق". على الرصيف يفرد باعة الأنتيكات حمولاتهم، بالنهار يضعون مظلات من المشمع الفقير، وبالليل يوقدون الكلوبات، وفي مواجهة الكل ترسو باخرة الركاب شامخة، نظيفة، متلألئة، ومئات الرؤوس تطل علينا من سطحها ونطل عليها" ٣.

ويستعرض السرد ألوان الخيرات التي كانت تجلب مع مراكب البساجيريه من أكياس الشاي الجيد وخراطيش السجائر البحاري وقزايز الريحة الفرنساوي والساعات الروسكوف القيمة والأزياء الإفرنجية من دنجريه وبلمات وكاسكتات حتى حبال الغسيل وجراكن المياه والصور الفاضحة التي تتناقلها أيادي الصبية في السر. كلها جاءت من البحر.

ويقف السرد مليا عند ذكريات عبث الصبيان في حي الإفرنج مع نسوان الخواجات خاصة في شارع السلطان حسين الموازي للميناء ومطارداتهم لباعة الأنتيكات الجوالين، ومعاكساتهم لأصحاب محلات الصيارفة، ويتناول السرد إحدى مغامرات الصبية الثلاثة "الراوي وصديقاه حنفي وعزيز ابن أبلة تريزة"، حين تعارفوا على ثلاث سائحات إيطاليات هن: سوزانا وإيلينا ومارتا، وكيف اطمأنن إليهم وابتهجن بشقاوتهم، وحديثهم إليهن، ومن ثم ذهبن معهم في جولة بحنطور الأسطة زرمبة طائفا بهم شوارع الثلاثيني والتجاري وكسرى، وكيف كن منبهرات بحي العرب وما يعج به من حركة وحياة، واستمتاعهن بمناظر الترسينات وروائح محلات العطارة وطريقة بيع وشراء السمك وأبراج الحمام فوق أسطح البيوت.

وتزداد مغامرة الأصدقاء إثارة حين يقودون صديقاتهن إلى قلب حي العرب ليشاهدن مباراة كرة قدم بكرة "الطزة" بين فريقي حارة "أبو دنيا" وحارة "أبو قورة"، وتبلغ الإثارة قمتها حين يعترض مجموعة الأصدقاء وصديقاتهن

سيرجينت إنجليزي مرة وثلة من جنودهم مرة أخرى. المرة الأولى في شارع الميناء والثانية في شارع كتشنر حيث لا يسمح لأولاد البلد العبور إلى حي الإفرنج إلا بتصاريح ومن مكان محدد هو بداية شارع الاشكاربية المتقاطع مع شارع محمد علي الذي يفصل بين الإفرنج وحي العرب.

ويبالغ السرد في وصف المطاردات بين جنود الإنجليز وبين الصبية مستعرضا أسماء الكثير من الشوارع والمعالم البورسعيدية الشهيرة كشارع ديليسبس وحارة اليهود ومدرسة البونباستير وشارع فؤاد الأول ومقهى البسفور ومبنى المحافظة وجنينة فريال وبار سيسل وكازينو سبلندد وغيرها من المعالم والشوارع، وينجح الأصدقاء أخيرا في الفرار تاركين وراءهم خيبة الجنود والسرجنت الإنجليزي بعد أن أوسعوه ضربا.

والملاحظ من الحكاية ما يلي:

١. أنها جاءت في صورة ذكريات مستدعاة من حياة الطفولة والصبا وبالتالي لم تحكم بخط درامي ثابت مبني عليها حبكة محددة ، وإنما هي ذكرى تقود إلى أخرى حتى يصل الكاتب إلى التعرف على السائحات الإيطاليات ليطرح من حواشي حكايتهن صورا إضافية للمدينة وبعض عاداتها، بالإضافة الى إبراز العنصر الوطني والتحرشات التي كانت تحدث بين أبناء البلد وسلطة الانجليز في الخمسينيات من القرن الماضي.

٢. إن استخدام ضمير المتكلمين أتاح للكاتب أن يعبر عن صوت الجماعة وأشواقها ، واستدعاء الكثير من أعرافها وعوائدها وملامح المكان الذي كان تمارس فيه الجماعة حياتها. فذكريات الصبية الثلاثة تكاد تكون هي نفس ذكريات كل صبي

بورسعيدي كان يعيش في حي العرب او حتى في حي المناخ في ذلك الوقت.

٣. إن حركة السرد ما بين الشوارع والأحياء ولمسات الوصف السريعة لحياة البمبوطية وبعض العادات البورسعيدية في التعامل مع مراكب البساجيريه، تعكس مشاعر التصاق وانتماء واعتزاز بالمكان من جهة وتحاول من جهة أخرى التذكير بجدعنة وأصالة أولاد البلد خاصة مع شخصيات الصاغ رضوان والأسطى زرمبة والسيد سبرتو.

٤. إن الحاح كل من السرد والوصف على استعراض الكثرة من أسماء الشوارع والمعالم والعادات ليس مجرد نوع من النوستالجيا فحسب وإنما أيضا وهو نوع من المواجهة مع الواقع الذي أصابه الكثير من التشوهات على مستوى المكان والإنسان معا.

ومازال زمن الطفولة والصبى تعج جعبته بالذكريات وبالأماكن والأعراف والعادات التي شكلت ملامح ذلك العصر الجميل، وكأن الراوي الضمني يستشعر أن حكاية واحدة لن تفي حتى وإن تفرعت عنها حكايات ولذا نجده في قصتي "صديق العمر" و "حكايات عن البحر والولد الفقير" يستكمل ما بدأه في "مركب بساجيريه".

ففي قصة "صديق العمر" يستأنف الراوي السارد بضمير الأنا حكاياته فيروي عن سيرته مع صديق عمره " حمادة " وعن لهوهما وجدهما وطبيعة المشاعر والأحاسيس المعقدة التي فجرتها تلك العلاقة ـ علاقة "الاصدقاء الأعداء".

علاقة طفولة وصبا نشأت وتوثقت وتوطدت مع ثنائيات من الحب والغيرة، التلاقي والتباعد، التكاتف والمنافسة حتى بلغ الاثنان مرحلة شرخ الشباب، وعلى هذه الثنائيات المتجادلة وحولها دارت حكاية صديق العمر" مستعيدة أيضا لعادات تلك الفترة وطبيعة المكان فيها. ويصدر الكاتب

حكاياته بهذا المشهد التنافسي وهو أحد المشاهد الكثيرة التي تعكس طبيعة تلك العلاقة حتى أثناء اللعب بسفن الأطفال الصغيرة:

"تحركت سفني في قلب العاصفة. في المواجهة سادت سفنه، شفاهنا تنفخ وتدوم. واللعبة تقضي بالاشتباك. من يغرق سفن الآخر؟ من الفائز؟ حاورت وسبقت وتفوقت، لكن سفن حمادة انتصرت"[٦].

تلك كانت مشكلة الراوي، أنه دائما كان الأسبق والأكثر بذلا وجهدا ولكن الفوز والانتصار كان في النهاية من نصيب ذلك الصديق حمادة الذي بدا بمثابة قدر للراوي لا يستطيع منه فكاكا، فالراوي لا ينفك يحصد الحسرات ويجني الإحباطات جراء صداقته لحمادة في نفس الوقت الذي لا يستطيع فيه التخلص من داء صداقته، بل إن هذه الصداقة تفرض عليه الأعباء والتكاليف نزولا على عادات أولاد البلد الذين ينشأون ويكبرون في حارة واحدة وحي شعبي واحد.

وفي مشهد آخر من مشاهد المنافسة يحكي الراوي:

"تحديت أن يصعد الفنار فصعده. أكثر من هذا تشعبط في الساري الملاصق للشمعة والقى علينا قراطيس الرمل التي حشى بها عبه. فنصبه العيال زعيما للربع كله وعزلوني إلى بيدق من بيادقه"[٧].

وتتوالى مثل هذه المشاهد المستعرضة لعادات لعب ولهو الصبيان كصيد الحناجل، وجمع البكلويز من البحر والبحيرة، وصيد الثعابين من الزرعة، ومطاردة الخنازير الشاردة في شوارع وحارات حي العرب قبيل الفجر، وحرق دمية اللنبي في شم النسيم، وحروب أولاد الحارات بالطائرات الورقية والرقص على نغمات السمسمية مع الصحبجية... إلخ وكلها يفوز فيها حمادة ويعود وحده ناهبا كل اللذات مكللا بالانتصارات.

ويأتي اليوم الأكثر مرارة والأشد إحتباطاً، حيث يضطر الراوى بحكم الصداقة والجيرة اللصيقة . أن يدعم حمادة

ويخدمه يوم فرحة وزفافه والأمر الأنكى من التى ستزف إليه ؟

إنها " منال " بنت الحارة التى هام بها الراوى حباً ، وكعادته خطفها حمادة !

أما "حكايات عن البحر والولد الفقير" والتي هي عنوان المجموعة ، فهي تتناول مشاهد من حياة أسرة فقيرة كأغلب الأسر التي تقطن أطراف حي العرب وأيضا حي المناخ بأكمله حيث تعيش تلك الأسر على الكفاف وعلى ما تجلبه من رزق يكاد يقيم أودها ، تتحصله يوما بيوم ومعظمهم من الصيادين أو صغار الباعة وأرباب المهن، ومع هذا يحكي الراوي عن ذكريات دراسة المدرسة ، مما يدل على أن هذه الأسر رغم عوزها فقد كانت حريصة على تعليم أولادها.

وتطوف حكايات الرواي وذكرياته حول تنافس أولاد الحارة على حب عفاف زميلتهم في المدرسة ولهوهم على شاطئ البحر ومشاهد الصيادين وأنواع الأسماك والطيور البحرية إلا أن الذكريات المتدفقة بالحكايات تركز على صراع تلك الأسر في الحياة ضد الفقر والحرمان ومدى معاناة أربابها في جلب الطعام لأولادهم، فالأب حين يسمع عن الباخرة التي ألقت بحمولتها من صناديق التفاح في مياه القناة نتيجة لحادث بحري، نراه يترك محل الفحومات الذي يعمل فيه شيالا ويهرول ناحية بيته ليسحب أولاده وراءه منطلقا ناحية باب عشرين ملقيا بنفسه في مياة القناة ليتحصل على صندوق أو صندوقين يدفع بهما لأولاده الذين يرون ويسمعون عن التفاح ولكنهم لا يتذوقونه، وحين يعود أسطفانوس وابنه مكرم بالصيد من عرض البحر بخيرات من الأسماك الكبيرة، يتقاطر عليهما صبية الحارة ليلتقطوا ما يتركانه من عظام وزعانف بعد تقطيع السمك وينطلقون إلى أمهاتهم ليصنعن لهم شوربة من تلك الزعانف والعظام.

وببراءة ولغة السارد بطفولة الوعي ، يتحدث الراوي عن وقوع الأب فريسة الإنهاك والمرض واضطرار الأم للعمل في

البيوت حينا والتقاط الأسماك الصغيرة الواقعة من شباك الصيادين حينا آخر. وتتناول ذكريات الرواي بعض عادات تلك الأسر البسيطة في الأفراح والأتراح، ويتحدث عن صديقه فوزي الذي أصابه داء السل "فانتزع منه اللحم وجعد الجلد ولم يبق منه إلا العظم وفجوتي العينين". بعد أن كان الأولاد يلقبونه "بالعجل الاسترالي". ويحكي عن محاولاته للتودد إلى عفاف وصدمته بمعايرتها له بابن الشيال - ثم يعود الراوي لمأساة فوزي المحجوز في مستشفى الصدر وتكهرب جو الحارة حين أتاها العساكر والمخبرين للتحقيق في انتحار فوزي صديق الراوي بعد أن عثروا على جثته طافية عند اللسان الصخري تاركا رسالة يقول له فيها: "زهقت من المستشفى والإبر. سلم لي على أمي وأبي، ولا تفكر في عفاف". حينئذ يصاب الراوي بالصدمة والغضب ويفزع إلى البحر يبثه شجونه وآلامه:

أما في قصة "فوق اللسان الصخري"، فالراوي يتحول إلى سارد غائب ليحكي حكاية واقعية ولكنها ذات روح رومانسية

– عن تلك الفتاة التي تسكن الفيلا وتقع في حب الفتى الفقير بعد أن أنقذها بشهامته وجرأته من محاولة بعض الصبيان الدالين المستهترين. للتحرش بها، وكيف أبلى بلاء حسنا في الدفاع عنها عند اللسان الصخري حيث كان قابعا منهمكا بصنارته يصطاد السمك. يعتاد الحبيبان اللقاء عن اللسان. علمها الصيد بالصنارة وعلمته قراءة دواوين الشعر. يعلم أهل "نورهان" بحكايتها مع الولد الفقير "محمد". يمنعوها من الخروج فتتحايل الفتاة وتتفلت من الفيلا بعد أن احتبست بها عدة أيام .. يلتقي الحبيبان وينسيان وحشة الفراق بفرحة اللقاء ودفء العناق .. يفزعان على جلبة وأصوات وأقدام تهرول فوق اللسان. إنهم الصبية الثلاثة الذين ضربهم محمد، أتوا ليأخذوا بثأرهم فيما يبدو خلفه أهل نورهان

ووالد محمد يتجهون ناحيتهما أيضا ومع الأب حفنة من أولاد الحارة، جاءوا جميعا لإنقاذهما.

وتبدو "فوق اللسان الصخري" قصة خارجة عن إطار تقنية الحكاية التي انتهجتها المجموعة، إذ يتوافر لها عناصر البناء القصصي من تكثيف، وحدة في الحدث، والانطباع والتأثير، حيث يشعر المتلقي بأن عاطفة الحب النبيل جديرة بأن تتجاوز كل العوائق بما فيها متواضعات الطبقية والفوارق الاجتماعية.

وربما ينطبق هذا القياس الفني على قصة أخرى من قصص المجموعة وهي قصة "بالقرب من القرية السياحية"، والتي تتناول حادثة غرق لزوجين من رواد إحدى القرى السياحية ويتحول فيها الراوي أيضا إلى مجرد سارد مشاهد متفرج يحاول أن يبدو محايدا بعد أن كان ساردا أشبه بالمشارك في "فوق اللسان الصخري"، بل كان أشبه بالسارد الغائب المتخفي وراء الأنا الراوية، حيث لم يخف تعاطفه مع الفتى والفتاة وأعطانا انطباعا في آخر القصة بما يوحي بنهاية سعيدة، إلا أنه في هذه القصة يتحول إلى "عين كاميرا" تلتقط ظواهر حدث الغرق وأبعاده المادية والنفسية وتسهب في رسم مشاهد الفزع والخوف الشديد، مستعينة بكل من المدركات البصرية واللحظة القصصية العامرة بالرعب.

## ثانيا: العنصر الفلكلوري والثيمات الشعبية:

كما أن حضور الذاكرة كان آلية دفاع ومقاومة ضد ضرورات الواقع، وإزاء تنامي الدواعي المنذرة بالخطر، المهددة لهوية الشخصية والمكان، فإن الإلحاح على العنصر الفلكلوري واعتماد الثيمات الشعبية في الأشكال الفنية المختلفة ومنها حكايات هذه المجموعة – يعد أيضا إحدى آليات الدفاع والمقاومة وخاصة حين نعلم أن حضور العنصر الفلكلوري يعني استدادية الجذور، واستنفارا للهوية، وتعبيرا عن وقاية أعراف الجماعة، ورغبة في تحصين ثقافتها الأصيلة من علل

التدهور وأدواء النسيان وأخطار الذوبان خاصة وسحق ظروف تكبيل الوطن والمواطن، وازدياد وطأة الأزمات بأنواعها والإمعان في قسوتها، وقد ألمحنا إلى بعض معطيات هذه الظروف داخليا وخارجيا.

إلا أن الخطر يدنو اقترابا، وتزداد دقات نواقيس التحذير حين يزداد تجريف الوعي وتنتشر الأمية الوطنية، وتتراجع ثقافة المقاومة، وتنكص أجهزة الثقافة الرسمية عن تحمل مسئولياتها، خضوعا لمتطلبات اللحظة الدولية ومصالح الظروف الإقليمية والمحلية.

وحين تتخلى الثقافة الرسمية عن مسئولياتها وتتنكب عن ممارسة أدوارها، هنا لابد من إحياء ثقافة الانتماء، ومحاولة كسر الحصار لتنشيط خلايا المقاومة متمثلة في صورة جماعات أدبية أو منتديات ثقافية جديدة موازية بديلة، وبسياسات وأساليب مختلفة.

ومن هذه الأساليب والطرق استدعاء العنصر الفلكلوري وتعاطي الفن بالتيمات الشعبية وهو ما سنحاول توضيحه من خلال حكايات المجموعة.

ويمكن التماس المادة الفلكلورية وعناصرها في حكايات المجموعة في أكثر من ظاهرة فنية منها:

١) تجليها واندياحها في فضاء بناء الحكايات.

٢) وسيطرة روح الأداء الشفاهي.

٣) اعتماد لغة السرد للغة المتداولة "لغة الفهم" فصحة أو لهجية أو تطعيم إحداهما بالأخرى.

٤) تضمين الحكايات مجموعة من المعارف والعادات والتقاليد الشعبية.

ومن المعروف أن بناء الحكاية الشعبية يقوم على ذكر حدث أصلي يتفرع منه أحداث ثانوية ثم يرتد الراوي إلى الحدث الأصلي، فالبناء الفني قائم على الاستطراد وتراكم النوادر الفرعية وهذا التراكم يؤدي بدوره إلى تفريع

الأحداث الأصلية للحكاية، فالتراكم يعمل على نقيضه، أي يؤدي إلى الانفراج .

يقول الأستاذ رشدي صالح: "إن وظيفة النوادر الفرعية أنها تساعد على ترتيب الحكايات الأصلية وشرحها وإيضاحها وتفسير ظواهر الطبيعة والبشر". ١٠

وهذا التكنيك المتبع في بناء الحكاية الشعبية لمسناه بوضوح في "مركب بساجيريه" و "صديق العمر" و "حكايات عن البحر والولد الفقير" ، حيث تقوم ذاكرة الراوي المتتالية باستدعاء حشد من الصور والحكايات المنبثقة من الحكاية الأصلية، وقد رأينا كيف أن إطلاق نداء الإعلان عن وصول مركب بساجيري إلى الميناء وهو تقليد كان متبعا في المدينة — يستدعي هذا النداء تدفق ذكريات السارد عن البمبوطية وعمال البحر ومهارتهم وسرعة حركتهم وبعض عوائدهم في البيع والشراء مع الأجانب، كما قاد ذلك إلى الحديث عن أنواع البضائع المجلوبة من البحر، وذكريات الكبار والصغار عن المراكب والعطشجية والاشكاربية، وتقاليد الأولاد الأفندية من حي العرب في التجوال عند حجر دوليسبس وشارع السلطان حسين ومعاكساتهم للسائحات الأجنبيات، وهذا يقود بدوره إلى تناول مغامرة الأولاد في اصطحاب السائحات لحي العرب والتعرض لوصف قطاعات من هذا الحي وبعض عوائد سكانه والأنشطة التي كانوا يمارسونها خاصة ألعاب الفتيان والشباب بالكرة "الطزة" سواء لعبة القدم أو "اللجم"، والألعاب بالطائرات الورقية وبكرات "البلي" وأغطية الزجاجات الغازية، ومشاجرات حارات الحي المعتادة كالمشاجرات المشهورة بين حارتي "أبو دنيا" و "أبو قورة"، وهكذا.

وفي قصة "صديق العمر"، وعلى هامش توصيف العلاقة بين الراوي وصديقه حمادة، يسهب السارد في وصف تقاليد الأسرة البورسعيدية البسيطة عن إقامة الأفراح كما يتحدث

بإسهاب عن مغامرات الصبية عند البحر والبحيرة وصيد الأسماك وأنواع الطيور المهاجرة كالسمان والبنير وغيرها، وعوائد أهل الحي في بعض المناسبات الاجتماعية والوطنية كعادة حرق دمية " اللنبي " في أعياد شم النسيم، وتحلق أولاد البلد من الصحبجية حول السمسمية في مسامراتهم واستعراض مهاراتهم في الرقص والغناء على إيقاعاتها.

وهكذا أيضا صارت "حكايات عن البحر والولد الفقير". وفيها يطيل السارد الحديث عن الأعمال الشاقة التي يعمل بها البسطاء والفقراء من أهل البلد، ويقف على مهنة الصيد وأنواع الأسماك وتسميات البورسعيدية لها، وكيفية طهيها، كما يقف على بعض المهن التي انقرضت كمهنة الاشكاريه وبيع الفحومات .. وعند سرد ذكرياته عن الأسرة يقف على بعض العادات والطقوس في المعيشة والميلاد، وأيضا ما يحكيه البسطاء من موروث شعبي عن

" إلقاء خلاص المولود في البحر " وحكاية الترسة التي تكلمت ودمعت عند " ذبحها وغيرها من المعتقدات والمعارف الشعبية .

والمعروف أن معظم الحكايات والمغامرات والنوادر المحتشدة في المجموعة والمنتجة في البيئة البورسعيدية وبخاصة بين أفراد الجماعة الشعبية – كانت ولازالت حتى الآن تشكل تراثا شفاهيا يتداوله بصفة خاصة جيل المخضرمين من أهل المدينة، وهذا التراث ينتقل من صورته الشفاهية المتداولة إلى نصوص مكتوبة في هذه المجموعة .

ورغم انتقال هذا التراث الواقعي من صورته الشفاهية إلى صورة قصص وحكايات مدونة إلا أنه يظل محتفظا بروحه الشعبية وطرائق الخطاب الشفاهي التي تقوم على التذكر والتجميع والإطناب والاستطراد والتقليد والمحافظة والمشاركة والدفء الإنساني ، حيث يتم خلق مناخ تفاعلي بين المتكلم / السارد والمتلقي السامع / القارئ، ويخضع

للتناص بنوعيه، التراكمي والتقابلي، ذلك أن الإنشاء الشفاهي يعمل من خلال "نوبات معلوماتية" تتداعى على ذهن المتكلم أو الراوية، وهو ما يتضح في المجموعة وربما كان هذا عاملا أساسيا في قصدية المؤلف بتصنيفها "حكايات".

ومن المهم أن نلفت النظر إلى أننا لا ننشد المأثور الشعبي أو المادة الفلكلورية في حد ذاتها وإنما ننظر إلى إعادة إنتاجها وتوظيفها في النص الأدبي ضمن سياق ثقافي جديد — توظيفا جماليا وفكريا على مستوى البنية الشكلية للنص والبنية الموضوعية "المضمون" معه وهذا السياق الثقافي الجديد هو نتاج معطيات واقع الكاتب داخليا وخارجيا.

ومن الانتماء لروح الجماعة التي تحاول جاهدة، الاعتصام بتكافلها ضد أسباب نفيها وتهميشها، إلى عشق المكان مرة أخرى، والاعتزاز به حيث يشكل الكاتب بقلمه لوحة طبيعية أخاذة رائعة لبحيرة المنزلة وطبيعة الحياة فيها من خلال حكاية "بط البحيرة".

والحكاية لم تكن على ما أزعم هي ما تلح على الكاتب وذلك لبساطتها — بقدر ما كان يلح عليه الخلفية وعنصر المكان الذي تدور فيه، وهو بحيرة المنزلة، وذلك فالقارئ لا تشغله حكاية الأفندية الذين نزلوا البحيرة في رحلة لصيد البط — بقدر ما تبهره تلك المقاطع الوصفية الخلابة للبحيرة وطبيعة الحياة الإنسانية والحيوانية فيها. فـ لطالما كانت البحيرة مصدرا للسحر والأساطير، وموطنا ثريا للذكريات، ومصدرا سخيا للأقوات والأرزاق، ولذا يأتي السرد الوصفي للبحيرة أشبه بلوحة من الفن التأثيري أبدعتها يد فنان عاشق.

وأخيرا نأتي إلى لغة السرد في المجموعة — وعلى ضوء ما اقتبسنا من حكاياتها — نجدها تعتمد الفصحى السهلة الملائمة لروح الحكي، مطعمة أحيانا ببعض الألفاظ العامية، أو ببعض من المصطلح اللهجي البورسعيدي وغيرها من الألفاظ الخاصة

ببعض الطوائف في المدينة والتي بدت غريبة بعض الشيء، ولذا نجد الكاتب يضع ثبتا بها في آخر بعض الحكايات ليوضح ويشرح معانيها للقارئ غير البورسعيدي أو لأجيال من البورسعيديين لم يقفوا على معانيها، وبالرغم من عدم استخدام أكثرها في عامية جيل اليوم إلا أن السياق التذكري المرتبط بالبيئة المحلية وبعض أنشطة أهلها قديما فرض استخدام هذه الألفاظ على السرد من مثل: البلمة، الدنجرية، النابورتال، الاشكارية، البراطيم، الكب، الجوبيا.. إلخ.

فالسرد إذا بصفة عامة وغالبة في حكايات المجموعة يتخذ اللغة السائدة أو الرسمية المفهومة وسيلته إلى جمهور المتلقين، وهو ينتقي منها أسلسها وأقربها مسا للوجدان، إنها لغة راقية من ناحية وقريبة جدا للفهم من ناحية أخرى.

بورسعيد — ديسمبر ٢٠٠٣

الهوامش:

١- "الثقافة السائدة والاختلاف"، كتاب أبحاث مؤتمر أدباء مصر في دورته العشرين (مجموعة باحثين) — الهيئة العامة لقصور الثقافة ص ٦٣٩ — بورسعيد ٢٠٠٥ م .

٢- "في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"، د عبد الملك مرتاض — سلسلة عالم المعرفة . الكويت — العدد ٢٤٠ ص ١٨٤ — الكويت ديسمبر ١٩٩٨ م .

٣- المجموعة: " مركب بساجيريه " ص ٠ .

٤- المجموعة: "صديق العمر" ص ٣١.

٥- " " ص ٣٢ .

٦- المجموعة: "حكايات عن البحر والولد الفقير ص ٧٠ .

٧- "مقدمة ألف ليلة وليلة وفن الحكاية" أحمد رشدي صالح ص ٧ — طبعة دار الشعب — القاهرة ١٩٦٩ م.

- وانظر: أحمد رشدي صالح "الأدب الشعبي" ص ٢٨ — مكتبة الأسرة — الأعمال الفكرية — الهيئة المصرية العامة للكتاب — القاهرة ٢٠٠٢ م .

٨- المجموعة : "خبطة راس" ص ٨٩.

# الغزل فى الشعر النبطى

إعداد الدكتور

عبد الباسط عميرة

إن الحديث عن الغزل فى الشعر النبطى يستدعى الحديث عن معن كلمة نبطى :

هـذه المـادة تحـوم كلـها أو معظمهـا حـول الاسـتخراج والاستحـصال ، وربمـا غلبـت علـى إدراك المـاء فـى الأرض واستخراجه منها ومما جاء فى عموم دلالاتها على الاستخراج قوله تعالى " وإذا جاءهم أمر من الأمن أو الخوف أذاعوا به ولو ردوه إلى الرسـول وإلى أولى الأمـر مـنهم لعلمـه الـذين يستنبطونه منهم ولـولا فضل الله عليكم ورحمتـه لاتبعتم الشيطان إلا قليلا "[2]

وفى الحديث الشريف ( ابن حبيش قال أتيت صفوان بن عسال المرادى رضى الله عنه قال : ما جاء بك ؟ قلت ابتغاء العلم قال : فانى سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : ما من خارج من بيته فى طلب العلم إلا وضعت له الملائكة أجنحتها رضا بما يصنع )[3]

وفى الحديث أيضا :

( ورجـل ارتـبط فرسـا ليستنبطها ) اى يطلـب نسلها ومـن دلالتها على استخراج الماء خاصة .

قول كعب بن سعد الغنوى :

قريب ثراه ما ينال عدوه   له نبطا ، عند الهوان قطوب

---

[2] سورة النساء الآية ( ٨٣ - ٩٠ )

[3] الترغيب والترهيب فى الحث فى طلب العلم ط١ ص ٦٤

وتستعمل أيضا في الشية أو العلامة البيضاء في إبط الفرس فيقال فرس أنبط وإذا كان كذلك .

قال ذو الرمة يصف انبلاج الصبح :

وقد لاح للسارى الذى كمل السرى
على أخريات الليل فتق مشهر
كمثل الحصان الأنبط البطن قائما
تمايل عليه الجل فاللون أشهر [1]

وعلى معنى الاستخراج الاستحصال سمى الجيل الذى يقطنه سواد العراق ( نبطا ) كما فى اللسان لاستنباطهم ما يخرج من الأرض أى أنهم حاضرة يعنون بالحرث والزرع ويسمون أيضا نبيطا وأنباطا . وإليهم ينسب الشعر النبطى الذى نتحدث عنه .

وجاء فى مختار الصحاح ( نبط ) الماء نبع والاستنباط الاستخراج والنبيط قوم ينزلون بالعراق والجمع أنباط .

وقد ورد ذكرهم كثيرا فى كتب السنة والأدب فقد جاء عن عمر بن الخطاب ( تمعددوا ولا تستنبطوا ) أى تشبهوا بمعد ولا تشبهوا بالنبط وورد فى حديث آخر ( لا تنبطوا فى المدائن ) والمعنى لا تتشبهوا بالنبط فى سكناهم واتخاذهم الضيع والعقار

وورد عن ابن عباس ( نحن معاشر قريش من النبط من أهل كوثى ربا ) قيل أن الخليل بن أحمد ولد بها وكان النبط سكانها .

ولما كان العرب فى سابق عهدهم بل إلى وقت قريب يمقتون الصنائع والحرف ويستنكفون من الحرث والزرع ويعيشون على الكر والفر فهم دائما لا يستقرون فى مكان محدد فعلى ذلك هم ليسوا من النبط .

ولما أراد أبو الطيب المتنبى أن ينال من قدر أبى الفضل بن حنزابة وزير كافور الإخشيدى قال :

---

[1] ديوان ذو الرمة ، تحقيق عبد القدوس أبو صالح مكتبة الخافقين ط١ ص٢٧

ماذا بمصر من المضحكات        ولكنه ضحك كالبكاء
بها نبطي من أهل السواد        يدرس أنساب أهل الفلا
وأسود مشفرة نصفه        يقال له أنت بدر الدجى

فهو يريد بالنبطي وزير كافور فهو يتعجب منه ، ويقول أنه ليس من العرب بل من الناس أنساب العرب ويقول المعري أيضا

أين امرؤ القيس والعزارى        إذ مال من تحته الغبيط
استنبط العرب في الموامي        بعدك واستعرب النبيط[5]

ويقول ذو الرمة يهجو قبيلة امرئ القيس بن تميم :

إن امرأ القيس هم الأنباط        زرق إذا لاقيتهم سباط
ليس لهم في حسب رباط        ولا إلى قصد الهوى صراط[6]

ومما تقدم ندرك أن النبط ليسوا عربا أقحاحا
بقى أن نعرف تاريخ هذا الجيل ومتى أطلق عليهم هذا الاسم تشير معظم المراجع إلى أنهم موغلون في القدم فقد جاء في مقامات الحريري ( وإني أوصيك بما لم يوص به شيت الأنبط ولا يعقوب الأسباط )[7]
قال شارح المقامات أن شيثا هذا هو أفضل أولاد آدم وكان أحب بنيه إليه وولي عهده ، ثم قال والأنباط جمع نبط وهم قوم من العجم ينزلون البطائح بين العراقيين وإنما سمى أولاد شيث أنباطا لأنهم نزلوا هناك .
وهذه القصة وإن كنا نلمس فيها كثيرا من القلق إلا أنه يستأنس بها في الاستدلال على قدم هذا الجيل – سيما – أن هناك ما يعضدها وقد ورد في شعر الأعشى وهو شاعر جاهلي

وقد طفت للمال آفاقه        عمان فحمص فأوروشليم[8]
أتيت النجاشي في أرضه        وأرض النبيط وأرض العجم

---

[5] ديوان المتنبي بشرح العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان / دار المعرفة
[6] ديوان ذي الرمة مجلد ص٧٧٥
[7] مقامات الحريري الحريري المقامة الساسانية
[8] شرح ديوان الأعشى : تحقيق كامل سليمان دار الكتاب اللبناني ط (١) ص [illegible]

وتشير المراجع إلى أن أقدم ما عرف من تاريخ النبط يرجع إلى أوائل القرن الرابع قبل الميلاد . وتقول ( أنهم كانوا يكتبون بالآرامية التي نشأت عنها البابلية قبل وضع الحروف العربية ، وقد حمل تاريخهم حينما أصبحت ولايتهم رومانية في أوائل القرن الثاني الميلادي )[2]

وهذه الأدلة تعطينا دليلا على قدم هذا الجيل ولا تنحصر سكناهم في العراق بل في الشام وعمان والبحرين وغيرها .

ومما تقدم نستطيع أن ندرك .

أولا :

انتفاء عروبة هذا الجيل أصالة ، وإن كانوا ينطقون العربية ، إلا أنها مملوءة بالدخيل وممسوخة ومشوهة .

ثانيا :

ندرك أن لهذا الجيل أثرا على من حولهم من العرب حتى استطاعوا أن يؤثروا في لغتهم وأدبهم

## أصل الشعر النبطي

الشعر النبطة سمى بهذا الاسم لأنه استنبط بمعنى استحدث ، وبالقاموس استنبط الشئ أي استحدثه أو استمد من مصدر موجود ، ومصدر الكلمة منبط بفتح النون والباء تعنى نبع نبط الماء بمعنى نبع الماء . والاستنباط الاستخراج ولكن هذا المستنبط من أين استنبط بالتأكيد من الشعر العربي الفصيح والمعروف أن الشعر العربي الفصيح كان هو السائد بالأزمنة التي كانت بها اللغة العربية في أوج عظمتها ، وكانت قبائل العرب كلها مجتمعة في موطنها الأصلي جزيرة العرب وامتداداتها .

والمعروف تاريخيا أن هذه القبائل بدأت الهجرة من الجزيرة العربية لأسباب كثيرة منها الخلافات بين القبائل ومنها البحث عن المراعي وغيرها ، وحينما ابتعدت هذه القبائل

---

[2] تاريخ الأدب للرافعي ط٥ دار الكتاب العربي بيروت لبنان ١٩٧٤

وأصبحت كل قبيلة تسير بمفردها وتختار لها موقعا جديد تقيم به ، وعلى ذلك ضعفت لغتهم العربية وبدأوا باستنباط لهجات قريبة من لغتهم الأصلية الفصحى لا تبتعد كثير ولكنها تدعم بعض الكلمات وتنطق بعض الحروف بنغمة جديدة وتميز مخاطبة المذكر والمؤنث ببعض الإضافات . وبذلك ابتعدت عن قواعد النحو . ونظرا لسهولة اللهجات حيث أنها لا تلزم المتكلم بقواعد النحو انتشرت بين القبائل مع مرور الزمن ، ومن هنا كان الشعر النبطي المستنبط من الشعر العربي والذي يختلف عنه فقط بعدم تمسك الشعر النبطي بالقواعد النحوية وإضافة بعض المفردات الدخيلة على اللغة العربية من جراء انتشار اللهجة العامية .

وهذا يعني أن الشعر النبطي قريب العهد ويمكن أن نرجعه إلى بداية الفتوحات العربية الإسلامية والهجرات التي واكبتها وتلتها وما تبع ذلك من اختلاط العرب بغيرهم من الأمم والشعوب وضعف لغتهم العربية :

ولا نستطيع أن نقول أن العرب قصدوا إلى استنباط الشعر النبطي أو إلى استحداث لهجة خاصة لهذا الشعر بل لغته جاءت نتيجة للعوامل والمؤثرات الخارجية التي تعرضت لها اللغة العربية على ألسنة أصحابها نتيجة اختلاطهم بالشعوب الأخرى داخل وخارج الجزيرة العربية .

ولذلك نقول أن أصل الشعر النبطي يرجع لبني هلال القبيلة العربية المشهورة التي عرفنا تاريخها من خلال الأساطير الشعبية برغم ما أدخل عليها من إضافات ( والمعروف تاريخا أنم هذه القبيلة كانت من أكبر القبائل العربية بقوتها ، وقد هاجرت من موطنها الأصلي جزيرة العرب إلى المغرب العربي ، وهاجرت عن بكرة أبيها حتى لم يبق من الهلاليين أحد بالجزيرة العربية )

فلما استقرت هذه القبائل في شمال افريقيا وتم الامتزاج ودنت ثمار الاختلاط بالسكان الأصليين أصبح للهجات التي خرجت بها القبائل المهاجرة سمات وخصائص مختلفة

تميزها عن غيرها وتبتعد بها قليلا أو كثيرا عن أصلها ، وعلى ذلك جاء الشعر النبطى فى سيناء نموذجا معبرا

وهنا نجد أنفسنا أمام سؤال يلح علينا أن لغة الشعر النبطى هى لغة واحدة على الرغم من وجود اختلافات بين لهجات القبائل التى ينتسب إليها هذا الشعر ، فمثلا لغة الشعر النبطى فى سيناء هى لغة الشعر النبطى فى شبه الجزيرة العربية وكذلك العراق واليمن وسائر دول الخليج فإنما يدل على أن سكان سيناء وخصوصا أهل البادية انحدروا من الجزيرة العربية ، واستقروا فى إقليم سيناء الشرقية وهذه الملاحظة تذكرنا بما وصلنا من شعر الجاهلية فهو بلغة واحدة . على الرغم من انتماء الشعراء إلى قبائل شتى توجد بين لهجاتها فروق فى نطق بعض الكلمات واستخدام بعض الأساليب أو دلالاتها .

ولعل الوحدة اللغوية فى الشعر النبطى راجعة إلى اتخاذ الشعراء من جميع القبائل اللهجة الهلالية أساسا لهذا الشعر كما اتخذ عرب الجاهلية اللهجة القرشية أساسا لشعرهم .

ومما لا شك فيه أن كل قبيلة استحدثت مفردات جديدة أدخلتها على الشعر النبطى بدون قصد فأصبح يجمع مزيجا من اللهجات بالاضافة إلى بعض مفردات اللغة العربية .

## إبداع الشعر النبطى

يمكن أن نقسم الشعر النبطى إلى قسمين أساسيين .

أولهما : الشعر الذى يبدعه صاحبه فى ترو وأناة فيعدل ويحسن فيه حتى إذا ما بلغت القصيدة مراتب الكمال فى نظر صاحبها نشرها على الناس لكى تشتهر وتعلو قيمتها .

وثانيهما : الشعر المرتجل ويسمى بشعر الميدان الذى يبدعه صاحبه فى مناسبة معينة دون أن يكون له فرصة فى تعديل أو تنقيح وإنما يذاع وينتشر على هيئته الأولى التى أبدعه فيها صاحبه فهو وليد اللحظة والمناسبة .

## قواعد الشعر النبطى

١- الوزن

تقسم القصيدة النبطية بالوزن الواحد الذى يحكمها من أول بيت إلى آخر بيت فيها ، ولا يجوز الاخلال بهذا الوزن أو تغييره داخلها ويمكن معرفة وزن القصيدة من خلال غنائها .
ويجوز أن تبدأ القصيدة بوزنين أحدهما فى الشطر الأول والآخر فى الشطر الثانى ، ولكن يجب أن يسير هذان الوزنان بالطريقة نفسها حتى النهاية .

٢- القافية

يتقيد الشاعر النبطى بقافية معينة يلتزم بها وتستمر من بداية النص إلى نهايته وقل أن تجد قصيدة نبطية إلا وهى مبنية على قافيتين ، قافية ملازمة لعجز الشطر الأول من البيت ثم القافية المعتادة .

٣- البحر

ينبغى أن تكون القصيدة النبطية على بحر محدد من بحور الشعر النبطى ، ولا يمكن أن يتم اختيار البحر أولا إلا فى حالة المعارضة كأن يرسل شاعر إلى شاعر آخر قصيدة على بحر معين فيضطر الشاعر الثانى أن يرد بقصيدة على البحر نفسه.

## ومن بحور الشعر النبطى :

١- بحر الهلالى

وهو أصل الشعر النبطى وينتسب إلى قبيلة بنى هلال لأنه كما قيل أول من استنبط هذا الشعر ، أو أول من خرج على قواعد اللغة الفصحى ونظم الشعر على هذا الخروج وهو أصعب بحور الشعر النبطى وذلك لأنه أقدمها .

٢- بحر الصخرى

وهو من أقدم بحور الشعر النبطى وسمى صخريا نسبة إلى قبيلة بنى صخر وهذا البحر من النوع الحزين ومعظم قصائده بكائيات .

٣- بحر المسحوب أو الديوانى

لعله نسبة إلى الديوان للملك أو لغيره وما يعرض فيه ، وهو مشتق من البحر الهلالي لأنه طغى على بقية البحور فأصبح هو السائد المتداول بين الشعراء .
وقيل فى سبب التسمية بالمسحوب . أن طبيعة انشاد هذا اللون من الشعر تجعل منشده يمدد فى بعض حروفه ومقاطعه كأنه يسحبه سحبا .
وقيل أيضا فى سبب التسمية سمى مسحوبا لأنه أثناء الغناءعلى الربابة العازف يسحب قوس الربابة سحبا خفيفا بطيئا وكذلك يسحب نفسه مع سحب القوس . والديوانى أو المسحوب نظم فيه أكثر الشعر النبطى لأن المطولات من المدائح والمراثى والوجدانيات كلها أو معظمها من هذا البحر .

٤- بحر الهجين — الحداء
وهذا نسبة إلى الهجين وأصل هذا البحر الغناء على ظهور الإبل . فخطوات الإبل وهى تضرب الأرض بأيديها وأرجلها إيقاع بالنسبة لراكبيها ، ويتم الغناء على نغمة العدو فإذا أبطأت أبطأ إيقاع الغناء...... إلخ

٥- العرضة
وهى نشيد رقصة الحرب ولأبدله من بطانة تتجاذبه على شكل صفين أو فريقين . والغناء يشترك فيه جميع المقاتلين وتقام هذه العرضة أثناء التجهيز للمعركة .
وتكون العرضة صفين متقابلين من الرجال وتكون بأيديهم السيوف ويقف قارعوا الطبول فى وسط الصفين ويقف شاعر امام كل صف يعطى الصف البيت الذى يغنيه ، ويقال أن العرضة امتداد لاستقبال الرسول صلى الله عليه وسلم حين قدومه إلى المدينة وذلك من حيث الغناء الجماعى وقرع الطبول .

٦- السامرى

نسبة إلى السمر لأنه لا يقرن غالبا إلا بالليل لأن أهل البادية كانوا يسهرون عليه ويقطعون الليل بالسامر فيه ، وغالبا لا يدور معناه إلا حول الغزل والوجد والنسيب .

ومن خصائص الشعر النبطي

ينفرد هذا الشعر بخصائص تنأى به عن الشعر الفصيح ونظرا لأنه لم تقعد له قواعد ولم توضع فيه دراسات يؤ بهم على ضوئها فقد جانب كثيرا من قواعد اللغة العربية واصطلاحاتها نحوية كانت أم صرفية ، أم إملائية أم عروضية .

لذا فإنه من العسير على الدارس لهذا الشعر وهو بعيد عن بيئته ومحيطه أن يركز فهمه فيه . أو يخرج منه بكبير فائدة ، مالم يؤد الأداء الصحيح بلهجته الخاصة به ومن ثم يتذوقه ويتأثر به .

وقد يكون في إمكاننا أن نعطي فكرة عن خصائص هذا الشعر.

أولا :

لابد لدارس هذا الفن أن يكون لديه إلمام بلهجة المكان الذي يريد دراسته . فمن لم يكن لديه إلمام وتذوق باللهجة فسوف يجد صعوبة في فهم المراد منه .

ثانيا :

لا تحاول وأنت تقرأ هذا الشعر أن تسلك جادة اللغة الفصيحة فتسحق العوامل على معمولاتها ، أو تحاول الرفع أو النصب بالعلامات الأصلية أو الفرعية أو تحاول أن تقول عن هذا الفعل إنه مثال أو عن الآخر إنه أجوف أو إنه ناقص أو مهموز أو غير ذلك .

ثالثا :

تعترضك ألفاظ وجمل باللغة العامية يريدها وزن البيت أن تكتب على صفة خاصة لا تمت بصلة إلى الرسم الإملائي وهنا يذهب فيها الكتاب كل مذهب ويرسمها كل على حسب ذوقه وإدراكه فمثلا قول الشاعر النبطي :

يامل قلب كل مالتم الإشفاق

من عام الأول به دواكيك وخفوق

ولو أردنا أن نكتب هذا البيت متبعين فيه قواعد الرسم الإملائي لجاء هكذا :

يامن لقلب كلما التم الإشفاق

من العام الأول به دواكيك وأخفوق

ولكننا عندما نأتي لقراءته على هذا الرسم نجد أنه لم يبق فيه شيء يدل على أنه شعر نبطي.

ولا ننسى مابين شاعر النبط وبين الهمز من عداء أصلا - ولا تعجب إذا وجدت الكلمة مشددة وهي غير ذلك أو العكس أو لم نجد ياء التأنيث أو واجدتها والكلام لا يتطلبها .

رابعا :

قلما تجد قصيدة نبطية إلا وهي مبنية على قافيتين قافية ملازمة لعجز الشطر الأول من البيت ، ثم الثانية المعتادة مثل قول الشاعر سليمان أبوسلمى الذي اختار القاف للشطر الأول والراء للثاني فقال

خليك مع الله ربنا إلى فوق

هو كريـــــم وعالم بسريرة

خلقنا ومش ناس ولا مخلوق

من الرزق وعنـــده خزاين كثيرة

من ميه خلقنا ومشا آدم بعروق

هو خلقنا وفيـــــنا حلو تصويره

## الغزل في الشعر النبطي

إذا كان الشعر ذوب الضمير وقبس العاطفة وعصارة الوجدان تاقفته من مؤثر خارجي فتفاعلت معه ، والعكس على صفحتها إشعاعا روحانيا ، تبرزه الحرارة ، ويتمثل في النبرات الموسيقية والنغم اللذيذ ، فاب الصحراء يتفوق على القراءة بما لديه من شفافية الإحساس وقوة الشعور وتوقد العاطفة وصفاء الذهن ، وحرارة الوجد ، ولوعة الهوى ،وشقاء

الحرمان ، فى وسط يدين فيه ابن الصحراء بفضيلة الشفاف ، ويؤمن بنزاهة العرض ويتحلى بنقاء الأزاز ، وما مذهب بن عذرة إلا مذهب لاخوانهم عرب الصحراء.

فمن اين للعربى متنفس — إلا أن يذيب مهجته ويتنفس هذا الكبت شعرا يلتهب حرارة ، ويذوب رقة ، وينطلق إشعاعا .
ومن أجل هذا جاء الغزل فى الشعر عربية ونبطية فى منتهى الجودة والاتقان ولعلنا باستعراض مانتوله من نماذج نجد من الصور الأخيلة والابتكارات مثل ما نجد فى الشعر العربى سواء بسواء مثال ذلك .

دار مى يوم مى لى تسن
سنة العشاق عونك يا عوين [10]

دارها يوم الأزار مورسن
والهوى مباح ورداها ختين [11]

غنجة العينين والخد الحسن
والقوام لن قام عود ياسمين [12]

فهو يبكى دار مى ، وبكاء الأطلال ديدن الشعراء ولكنه يوقظ هنالك ذكريات لذيذة ففى هذه الديار كانت محلولته ونجده يقول عونك يا عوين وهى عادة تقال أو يقال مثلها عند استعراض الذكريات الجميلة ، وربما يقصد بها التحسر والتوجع لأنهم يمدون بعض حروفها .
ويتذكر بدلها يومذاك وكيف كان ردائها وازارها وذا رائحتها وجمالها ، ثم ما فى عينيها من غنج ودلال وقوام جميل يشبه غصن الياسمين فى نضارته.
ويقول شاعر آخر :

---

[10] مى : مية    عونك يا عوين : اسألك إعانتك يا معين
[11] الأزار مدرسين : يوم إزارها أى ملابسها تفوح برائحة الورس وهو الخليط من الطيب
[12] غنجة العينين : فيها جمال ودلال    عود الياسمين : شجر طيب الرائحة وفى أغصانه نضارة ولين

تشكى الجفا من لابسات الخلاخيل
نجل العيون معسلات الأشافى
الفاضحات بحسنهن القناديل
والذابحات بدلهن الدعاف
من اهيف غصن بحسنه تهاديل
والخد كنه بدر الانتصاف صافى

فنلاحظ هنا فى هذه الأبيات الكلمات والجمل الموسيقية، مثل لابسات الخلاخيل، ونجل العيون، ومعسلات الاشافى أوصاف متباينة كلها من مقومات الجمال.

( مثال اخر )

شاعر رأى فتاة جميلة فى السوق فتذكر محبوبته ودارها فلم تذق عيونه النوم طوال الليل، واخذ يسترجع الذكريات مع المحبوبة، ويصف ما فيها من جمال مثل سواد العيون والرموش الطويلة والرائحة الطيبة حتى أن الطيور عندما تراها تغرد لها بأحلى الألحان، ثم يقول هى ليست مخلوقة عادية ولكنها من حور الجنة يقول:

البارحة ساهر والعين مسهرها
غزال مع السوق بالمفرق تعدانى
يا دار وين الظبا اللى فيك خابرها إدمـى وريمـى وعـفرى وغزلانى
منهن عنود الى من جيت أناظرها
غضت بصرها وتسحرنى بالأعيانى
وعيونها كن الكحل فى محاجرها
من غير كحل هدبن أسود قانى
والرايحة روضة ناجت زواجرها

---

تشكى: تشكو    الخلاخيل: حلية تلبس فى السيقان ويكون لها رنين إذا مشت
معسلات الاشافى: فى شفتيها أطيب العسل

تهاديل: عجائب وغرائب    كنه: كأنه    بدر الانتصاف: البدر ليلة تمامه

يلعب بها الطير ويغرد بالألحـــــانى
فيها من الزين شارات اناظـــــــرها
حمرة وعفرة وزين أشياء وألوانـــس
كنه من الحور والى العرش حاورها
سواه ربى على ماردوا قـــــــــردانى

وكثيرا ما يصاب الشاعر بمرض مزمن عز دواؤه ، وتعذر شفاؤه ولا طبيب يطبه ، ولا سبب يعالج به إلا شئ واحد وهو وصل الحبيب فهو أعز لديه من بلسم الطبيب يقول الشاعر :

يللى تعرفون اللظى فى لاظى
أودع محامل مشه الصدر رخراض[15]
وش عاد لو جابوا طبيب يحاضى
شرب الدواء واهليلج الطب ما عاض[16]
انت دواى للترفات المواضى
نوف الردوف اللى يعرفن الأمراض[17]
صافى الخدود اللى غشاها البياضى
نوضى كما المشكاة بدكان عواض[18]

ويقول شاعر آخر :

الزين والله بين جبه ومشهور
لى شفاها قلب الشقى عشقها
ما جمعت زينة تلاميع وخصور
زين على زين من الله خلقها
كن الشفايا بينهن خيط جمور
لى طار عن ثمر الثنايا خرقها

---

[15] يللى : يا هؤلاء    اللظى : مرض فيه حرارة تأخذ القلب    أودع : ترك
محامل : حنايا
مثل الصدر : عظامه    رخراض : متكسرت
[16] وش عاد : ماذا    يحاضى : يلازم    اهليلج : نوع من العقاقير ما عاض : ما نفع
[17] المواضى : الوضيئات    نوف الردوف : ظاهرى
[18] نوضى : تضئ

والخد براق سرى يشتعل نور

من مزنة تبرق ويرعد شنقها

ويقول شاعر آخر :

البارح البارح سهرت وعفت أنا النوم

لولا محبة عشيرى كان ما سهرت عيونى

ان كان باكر وليل القايلة مثل أمس واليومْ

أطول على السهر وأنا أحسب أمر يهـــونى

والله لولا الحيا مادرى من المنقود واللوم

أخاف من هرجة تبعد ظعونه عن ظعـــونى

وكلما وجد الغزل وجد الصد والحركان ، والهجر والتمنع ، وأحب شئ إلى الإنسان ما منعا — وأخر ما يكون التمنع حيث يكون التسويف والوعود المعسولة ، والأمانى ويزيد ذلك حرارة إذا كان الحبيب فريد في جيله ، نادر فى جماله ،

كاسيات الترف عن برد الجليد

فوق متن مغزل الردفين سود

ويقول الشاعر :

مرتجهين بالمواصل مايفيد

ضاحكات ميسرات بالوعود[19]

وافيات الهرج والمطلب بعيد

ساعة يصفن وساعات صدود[20]

ابتليت بواحد منهن فريد

به حلايا من ظبيات النفود[21]

زاهى وسطه يفتر مايزيد والراديف والنواهد والجعود[22]

---

[19] المواصل : الفصل     مايفيد : ما يدرك بغيته     ميسرات : مؤشرات

[20] وافيات الطرح : كلامهن معسول ولفظهن مقبول

[21] حلايا : أمارات

[22] يفتر : ما بين رأس السبابة والابهام وإذا انفرج ما بينهما يريد الخصر
الجعود : تشبه النبات

ويقول شاعر آخر :

مع طفلة تسبي الفؤاد بضحكها

مثل ابتسام البرق فى ديجورها[23]

مخموصة الأقدام ضامرة الحشى

كثف وردف والهفا بخصورها[24]

ديقــانة ، وجرانة ، سكرانــــــة

تسوى العراق وشامه ومصورها[25]

لولا اللباس وطوقها وحجولها

لقول خشــف رائع بقفـــــورها[26]

عجابة ، لعابة ، مزاحـــــة

تشوى فؤاد الصب فى تنـورها[27]

معسولة مدلولة مجمـــولة

من حسنها توضى نواحى سورها[28]

ويقول شاعر آخر :

اشتكى لك من هوى نجل العيون

يوسفيـــات الهاجم الشفاه[29]

عنبريـات الروايح بالكمــــــال

فى جمال قايمات قاعدات[30]

---

[23] طفلة : فتاة          فى ديجورها : فى ظلام الليل الحالك السواد

[24] مخموصة الأقدام : صغيرتها          الحشى : الخصر فهى تابين الكتفين والردفين وضامرة الخصر

[25] ديقانة ، وجرانة ، سكرانة : كلها أوصاف مرح وتمنع ودلال          تسوى : تساوى مصورها : أمصارها

[26] الطوق : حلية تلبس فى الرقبة والحجول تلبس فى السيقان          خشف : غزال

[27] كلها أوصاف ملاحة وخفة ظل          تشوى : من الشى الاحراق

[28] معسولة : صفات جمال          توضى : تضئ          سورها : جدران بيتها

[29] يوسفيات : نسبة إلى سيدنا يوسف فى الجمال هم الشفاة : جميلاتها          عنبريـــــات الروايح : ريحهن العنبر

[30] عجات الشباب : عنفوانه          الدلول الباهرات : الغنج والدلال

ساعدني يوم عجات الشباب
بالمواصل والدلول الباهـــرات [31]

وأنكرني يوم لاح بي المشيب
لاجزى الله بالجميل الغاويات [32]

عذبني باعتــدال والغـــواج
وانهماز كالبروق الموضـــيات [33]

---

[31] لاح بي المشيب: بدا في فؤادي
[32] الغاويات: المدلات بجمالهن
[33] الموضيات: المضيئات

# عالم الشعر البدوي فى سيناء

### قراءة فى ديوان أمير شعراء البدو

## عنيز أبو سالم

يجب أن تبعث لغة القبيلة لتشتق منها العبارة التى تصنع الوجود

**حاتم عبد الهادى**

ربما تبدو عبارة الشعر البدوي غريبة نسبيا عن الأقضية الذهنية لمتلقى الشعر فى الديار المصرية وذلك لأن هذا الشعر ينتمى الى البوادي العربية بصفة عامة ، لذا غدت عبارة الشعر الشعبى هى الأقرب للحتمية التاريخية للموروث الشعرى المصرى بصفة خاصة ، ولما كانت بادية سيناء تنتمى عبر الجغرافيا الثقافية الى البوادى العربية ، الا أنها تنتسب - اقليميا - للقطر المصرى ، فان حلقة مفقودة فى موروث الشعر المصرى لم يكشف عنها النقاب بعد ، وربما - فيما أزعم - تضيف بعدا رؤيويا وجماليا ، وربما تنويريا لخريطة الأدب المصرى الحديث ، كما أنها تضيف رافدا جديدا للأدب ، وحلقة مفقودة من المنتج الثقافى لدينا ، ولاغرو اذ قلنا بأن الحداثة فى شعر الحداثيين - الآن - قد أفقدت الشعر بعض خصائصه الجمالية ، وان أثرت حقوله الدلالية اللغوية ، الا أن الأصالة لها من السمات القادرة على

احداث التوازن بين الشكل والمضمون، وبين المعنى والمبنى، لذا غدا الشعر البدوي - فيما احسب - همزة الوصل بين الأصالة والمعاصرة، لأنه يدخل للشعر مفردات لهجية، وحقول دلالية ولغوية لم تكن موجودة من قبل، كما يضيف للقاموس اللغوي مفردات جديدة وأفضية زمانية ومكانية لتعيد لنا قضية المطبوع والمصنوع في الدرس البلاغي، كما تحيلنا الى البلاغة الجديدة عبر فضاءات الألسنية، وتلك لعمري سمات وخصائص تخدم اللغة والأدب معا، وتضيف أبعادا جديدة للدرس الأدبي والنقدي أيضا.

وبداية - فنحن في هذا البحث لسنا معنيين بدراسة الشعر البدوي وسماته وخصائصه الأسلوبية والجمالية، ولكن اقتضت الضرورة الاشارة الى ذلك لتبيان أهمية الشعر البدوي كرافد غير مطروق في الدرس النقدي، ومع ذلك ترانا نقصر الكلام - هنا - للحديث عن أمير شعراء البدو / عنيز أبو سالم كنموذج أول للكشف عن عالم الشعر البدوي في سيناء.

ومن المعلوم - بداهة - أننا لا يمكن أن ندرس النص الأدبي بمعزل عن البيئة التي ينتمي اليها، لأن الشعر - كما يقولون - مرآة الأمم، والتعبير الناطق عن خصائص وثقافة وتراث الشعوب، والمؤرخ لحياة أبناء الصحراء وتاريخهم وثقافتهم وحياتهم الاجتماعية وأعرافهم وتقاليدهم، وهو كذلك النتاج الانساني لمعاناة الشعوب والأمم، بل هو الذي يصنع الحضارة ويوجه الثقافة، ويؤرخ للكون والحياة

-واذا علمنا أن الشاعر عنيز أبو سالم ينتمي الى بادية سيناء المصرية لأدركنا - بداهة - أننا نتحدث عن ثقافة خاصة لمجتمع اتسمت حياة أهله بالبداوة فغدت حياتهم مختلفة عن حياة المدينة، الا أن هناك سمات مشتركة لا يمكن أن

تنفصم بينهما ويتمثل ذلك فى اللغة والدين والهوية العربية والاسلامية

اذن نحن أمام نمط خاص لأسلوب التعبير واللهجة ، وللشكل الملبس والحياة العامة ، وبالتالى نحن أمام عالم بكل اشكالياته وسماته وطبائعه ، لذا لابد لهذا العالم أن ينتج أدبا مختلفا فى الشكل والمضمون ، وفى الموضوع كذلك ، وذلك لأن طبيعة المكان والجغرافيا الثقافية تقتضيان ذلك ، وتلك لعمرى سمات الأدب ومبعث وجوده بين المركز والأطراف ، وبين كتابة الوطن وفضاءاته المغايرة كما ينص علم الجغرافيا الثقافية فى تفسيره للظواهر الانسانية على ذلك ، وكما تمدنا به العلوم الطبيعية والنفسية أيضا ، ولانقصد بالطبع علم الانثوجرافيا ، بل نقول اننا أمام عالم للشعر ، موجود بحكم الجغرافيا ، وبحكم التاريخ الزمانى والمكانى لتل هذه التجمعات البشرية

اننا بالطبع لسنا أمام شعر شعبى حتى لا نخلط المفاهيم ، وذلك لأن الشعر الشعبى ينسحب ليسجل تاريخ وعادات الأمم والشعوب ، وينسحب على كل الأفراد كظواهر عامة تتماس وقضايا الشعوب ، لكنه رافد قائم بذاته وقسم- فيما أزعم - له جذوره الضاربة فى شجرة الشعرية العربية ، الا أن خصائصه الأسلوبية ومنهجيته ولغته تختلف كل الاختلاف عن نهج القصيدة الفصيحة ، الا أنها مع ذلك ليست مقطوعة عنها ، فهى شكل لهجى ، يعتمد الأحرف العربية التى تواضع عليها العرب كوسيلة للاتصال ، وتلك لعمرى أول خصيصة تتميز بها اللغة - كأداة اتصال بين الشعوب والأفراد - ولكنها لغة لهجية ، أو لهجة اعتمدت حروف اللغة العربية فغدت سمة لغوية لقاموس بدوى يفهمه العامة - من أفراد القبائل ألمجاورة - فى المجتمع القبلى البدوى ، وان

غدت لغة مخصوصة - فى الظاهر - للبدو فى سيناء أولئك الذين تمتد جذورهم من الجزيرة العربية الى بلاد الشام ومصر والبلاد المجاورة أيضا

كذلك نحن نخص الشعر البدوى ونسمه بأنه رافد مختص بذاته ، لنفرق بينه وبين الشعر الفصيح من جهة ، والشعر العامى من جهة أخرى ، كذلك لنفرق بينه وبين الشعر الشعبى - كما أسلفنا - ومع أن الشاعر البدوى قد اتخذ من المدح والفخر والهجاء والحكمة وغير ذلك - أغراضا للكتابة لديه ، وهى نفس سمات الشعرية للشعر ، الا أننا لا يمكن أن نطلق عليه شعرا فصيحا لأنه لم يعتمد أوزان الشعر الخليلى - فى كل القصائد - كأسلوب ونمط فى الكتابة ، فقدت له أوزانه وبحوره المخصوصة كالبحر الصخرى والهلالى وبحر القلطة وغيرها ، وكلها أبحر مغايرة للعروض الخليلى الذى تواضع عليه الشعراء فى الوطن العربى ، لكنها مع ذلك أبحر تواضع عليها كتاب الشعر البدوى فى البوادى العربية وان أطلقوا تسمية الشعر النبطى عليها - مجازا - للتفريق بينها وبين الشعر الفصيح ، وما الشعر فى بادية سيناء سوى امتداد لذلك النهج الشعرى لشعراء النبط الموجودين فى كل البوادى العربية قاطبة

اذن نحن أمام شعر ليس مقطوع الجذور ، ولاهو نبت شيطانى ، بل لقد قعدت له القواعد والبحور والسمات فى الشكل والمضمون فغدا رافدا من روافد الشعر العربى ، يتماس معه ، ويتشاكل معه ويتقاطع ، الا أنه شعر ، وان لم يطلق عليه صفة الشعر الرسمى ، الا أنه موجود بحكم الاستشراف والمواضعة وبحكم الجغرافيا والحتمية التاريخية والجغرافيا الثقافية لعالم البدو الممتد من المحيط الى الخليج

تبقى فى النهاية ملحوظة مهمة - الا وهى أن الشعراء البدو فى سيناء قد طوروا فى استخدامات البحور

الشعرية النبطية وزادوا عليها باستخداماتهم للبحور الخليلية فى أشعارهم مما يجعلنا نصفهم بالفرادة من جانب ، وبتحيزهم للشعر الرسمى - الشعر العربى - من حيث الشكل والمضمون وان اعتمدوا اللهجة فى الكتابة - كأداة اتصال - بين الأفراد ، وتلك لعمرى اضافة للحقل الدلالى اللغوى للهجة الفصيحة الا انها تأخذ منحى خاصا بها ، لاعتمادها حقولا دلالية وأسلوبية مغايرة تماما للألسنية الرسمية ، وان كانت تستخدم نفس حروف الضاد ، الا انها بلهجيتها صارت أقرب الى الرسمية ، وان لم تعد منها ، لصعوبتها وعدم مألوفيتها للعامة ، الا أنها مألوفة لدى كثيرين من الخاصة فى المجتمع المحلى - كاللهجة المصرية الدارجة - الا أن لها خصائصها التى ترتفع بها عن اللهجية الدارجة لتضمينها جملا ومقاطعا فصيحة - رسمية - لذا كانت المفارقة لترتفع بالشعر البدوى عن كونه شعر لهجى ولنضمه للشعر البدوى كشعر مواز أو شعر خاص بالقبائل ، وان كان له من السمات الخاصة كذلك ، وتلك السمات جعلته فى مصاف الحراك الشعرى أو هو التطور الطبيعى للشعر ، ولكنه تطور الى المحلية ، وليس الى العالمية ، ومع ذلك وجدنا هذا الشعر ينحو الى العالمية لوجود الحتمية التاريخية لقرب هذه المجتمعات من التمدين والحداثة من جهة ، ووجود مشتركات ثقافية عامة جعلته يسير الى الأمام ولا يسير الى فضاء مغلق كذلك

ان هذا التمهيد اقتضته الضرورة للدخول الى عالم الشعر البدوى ومن ثم الحديث عن شاعر يعده الشعراء فى سيناء أميرا للشعر البدوى وذلك لتصدره ناصية الشعر لأكثر من نصف قرن ، ولخوضه فى كافة موضوعات

الشعر ، والتميزه وفرادته كذلك ، ولاعتبارات فنية - ستذكرها آنفا - ، كما يعد شعره - من وجهة نظرنا - النموذج الأمثل للدخول الى عالم الشعر البدوي وسماته وخصائصه بشكل عام .

ولد الشاعر عنيز سالم عنيزان - وشهرته عنيز أبو سالم - عام ١٩٢٤م ، فى منطقة نويبع بجنوب سيناء ، وهو من عشيرة الحسابلة من قبيلة الترابين والتى تعود فى أصولها الى قبيلة البقوم فى شبه الجزيرة العربية ، وتنتشر قبيلة الترابين فى منطقة الوسط والجنوب لشبه جزيرة سيناء ، وحيث البداوة والصحراء وشظف العيش ترعرع شاعرنا هناك بين الجبال والسهول والوديان، فرأى الذئاب والثعالب واصطاد الغزلان والثعابين ، وتربى فى خشونة من العيش كطبيعة أهل الصحراء القاسية

ولقد كان شاعرنا يفخر بقبيلته دائما ، ويردد بيت الشعر الذي يقول فيه

حنا بقوم ولقبونا ترابين          وباتت تزعزعنا حروب الدّولّ

الا أن شاعرنا قد أحب حياة السفر والترحال فعمل بالتجارة ، وتنقل بين المراكز والأقسام ، كما تنقل فى أنحاء مصر وبين الدول العربية ، ولعل أسفاره قد أكسبته خبرة ودربة لم يكتسبها شاعر من قبل ، كما كان على دراية عظيمة بعلم الأنساب وبالقضاء العرفي وكان مهابا فى قومه ، له حضور والمعية وحصافة رأى وبلاغة لم تكن موجودة لدى أقرانه ، لذا أصبح قاضيا عرفيا وشيخا يقصده المشايخ والقضاة

العرفيين للتشاور والأخذ عنه ، كما كان يقصده العامة لحل مشاكلهم ، والاستمتاع بحكاياته ومسامراته واشعاره فى الليل على ضوء النيران المشتعلة وبكارج القهوة العربية فى السامر السيناوى الممتد فى عمق الصحراء الشاسعة

ولقد استطاع / عنيز أبو سالم ان يحول الصحراء الى منتدى ثقافى وادبى حيث يقصده الشعراء بالليل ، ينشدون الشعر عنده ويستمعون الى آخر ما كتب من الشعر الحاذق الجميل ، كما كانوا يتبارون معه فى مساجلات شعرية ومسابقات بلاغية أشبه بالسحر الأثير ، وكان من أشد المحرضين له الشاعر / سلمى الجبرى شاعر قبيلة الحويطات وفارسها فغدت هذه المساجلات مبحثا شعريا فريدا فى الشعر البدوى ، واذا كان فن المساجلات الشعرية (الحوار) هو فى الأساس تكنيك مسرحى استخدمه الشعراء لاكساب القصائد بعدا موضوعيا ، وجعلها لا تسير فى اتجاه واحد ، فان شاعرنا هنا هو رائد هذا الاتجاه أيضا ، ولكنها مساجلات فطرية مطبوعة غير مصطنعة او متكلفة، وغير معتمدة على مرجعيات ثقافية سابقة سوى الفطرة ، خاصة اذا علمنا أن / عنيز أبوسالم كان أميا ، ولم يتعلم فى مدرسة نظامية ، بل كانت مدرسته هى الحياة ، كما انه لم يمسك قلما قط ليخط به اشعاره الرائعة والتى غدت فرائدا يتغنى بها الشعراء ويحذون حذوها فى كتاباتهم ،فغدا مدرسة شعرية خاصة واستحق امارة الشعر البدوى قاطبة .

ولقد كانت لعنيز الألمعية فهو يلقى قصائده على الفطرة أى بصفة ارتجالية يقتضيها مقتضى الحال والموقف ، وكانت البلاغة تجرى على لسانه بسلاسة ، كما أن الألفاظ كانت لديه خشنة وحوشية فى الغالب ، الا أنها كانت مؤصلة فى القاموس البدوى لتدل الى الأصالة ، وبأنه شاعر الفطرة المطبوع لا المصنوع ، كما ان شعره يتميز

بالرصانة فجاءت أشعاره – كلها – مقفاة الصدر والعجز وقد تفرد في هذا الأسلوب عن كل شعراء البادية

## أغراض الشعر البدوي

الشعر البدوى مثل الشعر العمودي فى كافة أغراضه اذ الشاعر هنا هو امتداد للشاعر العربى الكلاسيكى القديم فوجدناه يكتب فى المدح والفخر والوصف والهجاء والحكمة وغير ذلك من أغراض الشعر وفيما يلى نعرض لأهم هذه الأغراض[1] :

**الوصف:**

وهذا الغرض يتفق مع نمط القصيدة فى الشعر الجاهلى . فقد يبدأ الشاعر البدوى قصيدته بوصف الديار والناقة ثم يتطرق الى النسيب ، أو يبدأ بذكر المولى عز وجل والصلاة على نبيه الحبيب (ص) ثم يوضح الغرض الذى قيلت من أجله القصيدة ، أى يدخل الى موضوع القصيدة ، ثم يصل بها الى النهاية ، وهو يختمها فى الغالب كما بدأها ، ومما قاله عنيز فى الوصف : ا

اليوم أنا وايقت من فوق حردوب
بمريع شوفه يزيح الدخان

ياراكب من عندنا فوق ميدوب
العود ضامر للحقب والبطان

أرضم عليه شداد وخريج بهدوب
دوس البنات مجدلات الثمانى

ياحلو لا يجن على الخرم سردوب
والكل منهم مقتشط له بأماني
يسوروا لهم منفذ الى شحتّ البوب

لو صار شي من خاطيات الزمان
وأنا طلعتهن على راس حردوب
وأنا شوير الربع وأنا المعانى
متقسمين الحمد تقسيم بالنوب
ماهم من اللى تاركين المعانى

فهو هنا يصف حال من معه بعد تجاوزهم للطريق الوعرة حيث طلبوا من عنيز أن يصف حالهم وهو فى طليعتهم يسير لدربته فى معرفة المسالك ، فكان أن أنشد لهم يصف أهوال ما تعرضوا له فى سفرهم هذا الطويل الشاق

**الحكمة:**

يقول عنيز فى الحكمة ووصف الرزق وأصناف الناس : ؛

العبد عبد الله لو راداعطاه
والرزق لقمة عيش ما هو ديانة
ونص العدو مهجر يتكره ماه
وان أمطر واديه زاده عفانة
نص الرجال فحول نسوان ورعاه
لا ينفعوا طبلة ولا نقرزانة
نعاج يوم يسير هرج الكازاة
وجياد يومى سير هرج المجانة
وفيهم طويل وجرم الناس منقاد
عند اللزوم تكتفه من لسانه

**الرثاء:**

الرثاء فن جميل يدل على الوفاء للمرثى ، هذا ولقد تألم عنيز لوفاة صاحبه الشاعر ( بطى الحويطى ) عام ١٩٤٤م ، الا أن

شقيق المتوفى واسمه (مسلم) لم يخبره بحادث الوفاة فكتب اليه معاتبا ، كما كتب يرثى صاحبه يقول :

الموت ع رقاب الرجاجيل جارى
والله مفصل فى تقصّر وتطويل
وأطلب له حورية من الحوارى
ومنزل يناسب له من أحسن منازيل
أشعر بجسمى مثل طعن الشبارى
والقلب صار يحط فى الهم ويشيل
لومى على مسلم صديقى وجارى
ما دزّ لىّ مرسال من ها المراسيل
أخوك فى الكتّاب بايع وشارى
ويوم النهار الشين ينقال ويشيل
والفعل ماهو مشترى بالمصارى
والرجلة ميرات من جيل لجيل
أنا بعزى بحزن ما هى تحارى
سكانة القبلة وسكانة النيل

**الفخر:**

لقد كان هنا البحث مثار زخم لشعراء سيناء ، ومما قاله عنيز فى الفخر :

من ساسنا زين الخصيلات فينا
اللى يطعمينا الخطا نطعمه اياه

حنا لفعل اجدادنا ما نسينا
وكل ما يغبوير يحل بطرياه
وياما تلامع زانهن بين يدينا
فى ساعة فيها كلام المكازاه
ياما تلامع زانهن بين ايدينا
اللى زرع الخطا غير يجناه

ومما قاله فى الفخر أيضا :

حنا بقوم ولقبونا ترابين
وبا تت تزعزعنا حروب الدولىّ
تلقى منازلنا قريبة من العين
وتلقى مراشقهن علينا تدلى
تلقى دبشنا قليل وباسنا زين
وصدورنا من هبة الريح ملىّ

**المدح :**

لم يحظ الغزل فى شعر عنيز بشىء يذكر الا النذر اليسير وفى هذا يوافقنى البروفسير / سعيد سلمان أبو عاذرة الذى جمع مع عبدالكريم الحشاش شعر عنيز ورتباه حسب الحروف الأبجدية يقول أبو عاذرة : اما الغزل فلم يهتم به عنيز ، اذ لا يتعدى ما قاله فى هذا المضمار البيتين أو الثلاثة ، وهى فى حد ذاتها ليست رقيقة ، بل جافة وخشنة اذ الحياة الجدية فى تلك المنطقة تحول دون تطرق الشاعر للغزل والتشبيب بالنساء ، اذ يعد ذلك عيبا غير مستحب ، وأضيف

فأقول : لو شيب شاعر بفتاة أو امرأة فان اهلها يجلسونه للمنشد أى لحق القضاء العرفى لأنه عرّض بابنتهم ، وحق المنشد صعب جدا فى هذا المضمار ، ومع هذا فقد كتب / عنيز فى الغزل يقول :

يا أبو براطم زاهيات الأوصاف
حرقت قلبى حرّق الله دارك
طبعك عنود وترزم لىّ وانا اخاف
حلوك لناس وناس تشرب مرارك
كويتنى بالرمش من دون خراف
وايش حال عاد اللى روى من قرارك
تهتز فى مشيك تقول عود صفصاف
من خوف واحد يشتلق على عوارك

**الهجاء :**

من المعلوم لدى شعراء البادية أن / عنيزابو سالم هو شاعر الهجاء ، بل انه يعد من الشعراء الفحول فى هذا المجال ، ولعل أكثر شعره يقع فى هذا الباب مما جلب عليه الكثير من المتاعب ، ولكن مع هذا كان الشعراء يخافون من الرد عليه لأنه يقذع فى الهجاء فيضطر الشعراء للرد عليه وهنا تبدأ المشاكل الكلامية وربما تحدث معركة ومساجلة حامية الوطيس ومما قاله فى هذا المجال :

ياراكب اللى ابوه من زمل طيان
يقفى كما يقفى نعام القراويح
ارضم عليه من الخشب عشر عيدان
ودويرع دوس البنات الطواطيح

ارخى زمامه واضرب له بمحجان
يقطع ملاويحا بأثر ملاويح
نحيّه عن عربان واغشية غربان
اغشى فريق اللى بهم هبت الريح
الفى على محمد واترك سليمان
فالقى عليه من الرجالة ملاميح
وتقول أنا مبعوث من قبلة فلان
واللى حوجنى للغلط نايم الريح
الله يلعن لحيته وين ماكان
اعداد ما صكت علينا مفاتيح
دنياك مهما طولت مالها أركان
لابد ماترميك بين اللواقيح
يمكن ليالى العز ترجع زى ما كان
وتزه الشيبة على ضمّر الفيح

هذا ولقد كتب عنيز فى أغراض الشعر المختلفة كالعتاب والرثاء ، كما أعاد للشعر فن المراسلات الشعرية (فن الرسائل) ، وهو فن افتقدناه كثيرا لدى الشعراء ، ومما ساعده فى ذلك أن الشعراء فى الدول العربية ، فى الأردن ، وفلسطين ، والسعودية كانوا يرسلون اليه قصائدهم فيقوم بالرد عليها شعرا ، كما كان الشعراء المحيطين به يرسلون اليه بقصائدهم الشعرية وهو فى السجن وكان يرد عليهم ، ويرسل اليهم فى كل مناسبة قصائده ، فنمّت تجربة السجن لديه هذا الفن وبعثته من جديد ، كذلك برع شاعرنا فى

( فن المعارضات الشعرية ) ، وكان يصدم معارضيه بقوة أسلوبه ورصانته ، بل أنه كان يقذع فى الهجاء مما يخيف الشعراء فى الرد عليه ، كما برع شاعرنا فى كتابة القصائد الوطنية التى تستنهض الهمم وتمجد انتصارات أكتوبر المجيدة وكتب عن اتفاقية كامب ديفيد وعن الرؤساء العرب ، ووجه رسائله الشعرية للملوك والحكام العرب ، وممن بعث اليهم الملك سعود بن عبدالعزيز والملك فيصل فى السعودية والملك حسين ملك الأردن ، كما كتب القصائد للرئيس جمال عبدالناصر والرئيس السادات والرئيس محمد حسنى مبارك وغيرهم ولقد كان شاعرنا رجلا وطنيا مخلصا ، قاوم المحتل الغاشم الصهيونى بالكلمة ، كما قاد بنفسه فى عام ١٩٥٦ م - سرية مصرية ( مجموعة كبيرة من الجنود ) ، وكانت مهمته أن يخرجهم سالمين الى القناة ، وكان الجنود موجودين لدى الحاج / سلامة فرج الكيش من أبناء قبيلة الحويطات فى منطقة صوير ، وبعد أن أحضر لهم الطعام والملابس والأحذية سار معهم كدليل وسط الصحراء لمدة ١٥ يوما حتى أوصلهم الى السويس ثم قفل راجعا ، وكم من مرة قاوم فيها شاعرنا قوات الاحتلال الاسرائيلية ، فقد كان فارسا فى الميدان ، كما كان فارسا فى الشعر والكلام .

وعلى الرغم من أن / عنيز أبو سالم قد كان أميا لايعرف الكتابة أو القراءة ، الا أنه كان يرتجل الشعر ارتجالا ، ثم يحفظ القصائد دون أن يكتبها ، ولعل هذا السبب فى تناقل قصائده عن طريق المشافهة ، وليس عن طريق الكتابة ، فلم يعرف / عنيز أنه يتوجب على الشاعر أن يصدر ديوانا ويطبعه ، انما كان غرضه أن يقول ويبدع ، لذا لم يصدر ديوانا لأنه يقول قصائده على الفطرة ويحفظها ثم يلقيها دون أن

يكتبها وهذه ملكة وقريحة حباه الله بها وفطره عليها ، كما ساعده المكان فى مسألة الحفظ وسرعة البديهة الحاضرة .

ولقد كان شاعرنا أيضا عارفا ( بالقرآن الكريم ( وحافظا لآياته ، وكان يضمّن الكثير فى أبياته بعض الاشارات القرآنية التى نلمحها فى شعره عبر التناص ،كما ضمن اشعاره الأحاديث والحكم ، ولعل تضميناته وتناصه ومشاكلته مع الشعراء العرب القدامى قد جعلتنا نقر بأننا أمام شاعر مثقف يعرف الطريق الى أبيات العربية دون أن يقراها فى كتاب ، بل عن طريق الاستماع والحفظ فغدت لديه ثقافة شعرية موسوعية متميزة ، كما نهل من القاموس اللغوى وافاض فى استعمال الغريب من ألفاظ اللغة فخرج شعره مغايرا ، الا انه مع ظهور المعاظلة والخشونة فى شعره ، وجدناه يوظف ذلك فى الهجاء ، فكان الفحش دليل القوة اللغوية والبلاغية وكانت صوره الشعرية مستقاة من البيئة الصحراوية السيناوية فخرج شعره جافا الا انه قد كساه بجمال السبك وروعة النظم والرصانة كما كان فطريا غير متكلف بصنعة شكلية أو بلاغة زخرفية ، واتسمت بعض قصائده بالفكاهة والمرح ، كما اتسمت بميلها الى الزجل ،ليؤكد ريادته فى باب الزجل البدوى أيضا .

ولقد حباه الله بأذن موسيقية مرهفة ، فجاءت قصائده على أوزان البحر الخليلى التفعيلى تارة وعلى الأوزان النبطية البدوية تارة أخرى ، كما استخدم شاعرنا نهجا شكليا متفردا لشكل كتابة القصائد لم أجده عند غيره من شعراء البدو قاطبة فى تقفية صدر البيت وعجزه الا أن هذه

التقفية ليست من باب التصريع لكن كانت صدور أبياته الشعرية تتدرج فى نظام هرمى مستقيم ، كما كانت عجوزات أبياته تسير فى سلاسة وترتيب غير متكلف ، فهو لا يلوى عنق قوافيه ، ولا يترهل بل جاءت قصائده فى سبك شعرى قشيب ورصين ، كما كان يستخدم المحسنات البديعية من سجع وجناس وطباق وغيرها ، كما غاص فى أبحر البلاغة العربية ينهل من علوم البيان والبديع والمعانى فغدا شعره أشبه بعقد انتظمت حباته باللغة الموحية الطنانة ذات الجرس الموسيقى المتناسق ، فلا رتابة هنا ولا ملل هناك ،لأنه كان يضمن قصائده بالأمثال والحكايات والملح والقصص فغدا القص متماسا مع الشعرية المتناثرة ، وغدا شعره الدرامى أقرب الى السرد القصصى / الشعرى منه الى النظم المسبوك او الشعر الموزون المقفى

:وفى السطور الآتية نرصد بعضا من خصائص الكتابة الشعرية لدى شاعرنا :

## أولا : شكل القصيدة البدوية

تبدأ القصيدة البدوية بذكر الله والصلاة والسلام على النبى ( ص ) ، وقد تبدأ القصيدة بوصف الديار والناقة ثم يدخل الشاعر الى موضوع القصيدة ، الا أن الكثير من شعر عنيز قد بدأ بوصف الابل والنوق من مثل قوله:

يا راكب من فوق حمرا فحومى

تشبه نعامة رايبت زول صياد

وفى قصيدة أخرى يقول :

ياراكب كته الظبي يدهم

اشقر شراري من وضيحان ساسه

كما قد يبدأ الشاعر قصيدته بفعل أمر من مثل قوله :

قم ياولد واسي على العود واسي

وارضم عليه شداد وخريج بهدوب

ويقول في مطلع قصيدة أخرى :

قم ياولد داني على العود داني

وارضم عليه من الطقش ما يليق

هذا وقد يبدأ الشاعر قصيدته بالنداء من مثل قوله :

يا مبهر الفنجال من بطن دلة

عطني ثلاثة صبهن بانبساط

كما قد يبدأ الشاعر بالدخول الى موضوع القصيدة مباشرة ، أو قد يبدأها بمخاطبة الغين والجبال والسهول أو مخاطبة النفس والدنيا ثم يخلص بعد ذلك الى وصف الناقة أو الديار ثم يدلف بعد ذلك الى غرض القصيدة وقد يضمنها حكمة أو يتناص مع آية قرآنية أو حكمة أو غير ذلك ثم تختتم القصيدة البدوية - في الغالب - بذكر الله ومدح رسوله عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام ، أو قد يختتمها الشاعر بحكمة أو بعبارة مأثورة أو بوصية أو بنهي عن فعل مكروه وغير ذلك وقد تميل بعض القصائد الى الشعر التعليمي أو تخاطب الأطفال أو المرأة وفي هذا قد برع شاعرنا أيما براعة .

يلتزم الشعراء فى الغالب باختيار حرف روى واحد يميز نهايات شطرى السطر الشعرى، وقد يخالفوا ذلك أيضا ، إلا أن القافية قد تم الاتفاق عليها ولايمكن أن يخرج الشاعر عن القافية مطلقا، ولكن هناك بعض الشعراء مثل / عتيز أبو سالم ممن التزموا حرف روى واحد، التزموه فى كل مصراع على حدة ، فغدا شعره زاعق الموسيقا، أو ما يمكننا أن نطلق عليه مجازا - القوافى شبه المقيدة ، أو الصدر المقفى ، والعجز المقفى المخالف لحرف روى الصدر بعيدا عن التصريع ، وقد يستخدم بعض الشعراء التصريع فيلتزم الشاعر منهم بتطابق حرف الروى فى المصراعين أو بتطابق القوافى كما أن شعراء البادية فى سيناء يكتبون على الوزن الخليلى ومنهم شاعرنا / عتيز ، كذلك وهم دون شعراء النبط الذين يلتزمون بأوزان خاصة فى شعرهم كالبحر الهلالى ، والصخرى ، وبحر القلطة ، والبحر السداسى ، وغيره من البحور النبطية التى تلتزم موسيقا

خاصة ، كما أن الموسيقا الداخلية لدى شاعرنا - فى قصائده - مبعثها من استخدامهم للبلاغة العربية : من الجناس والتجنيس ومن انتظام حروف الروى ، وعدم اعتماد التخالف الصوتى ، وغير ذلك ، أى أنهم استخدموا علوم اللغة وحافظوا على الحقول الدلالية للكلمة فخرج شعرهم مقاربا للشعر الرسمى - المعروف - وإن كانت الفصاحة هى الأساس الذى اعتمدوا عليه فى اختيار كلماتهم ، لكنهم طعموها بكلمات لهجية تدل على بداوتهم وتمط ثقافتهم ، وتلك لعمرى مزيّة ميزت شعرهم وأكسبته هوية ثقافية ولغوية خاصة كذلك ، وتلك خصائص أولى اتبعها الشعراء

هناك لأنهم يكتبون بالفطرة ، ولم يتعلموا علم العروض فى جامعات أكاديمية ، بل كان الذوق ، وكانت السليقة هما الميزان العام لانتظام البيت الشعرى ، ومن ثم كل أبيات القصيدة :

ولقد أسلفنا أن الشاعر / عنيز هو من هؤلاء الذين دابوا – من حيث الشكل – على اختيار حرف روى متوازن التزمه فى شطرى البيت مع تخالف حروف الروى أو تخالف القافية ويتجلى مثل ذلك فى قوله :

دنياك لاتأمن لها ما تعيب
وتبدل بروس الرجاجيل راعى
والقط أيام الخطا ما يعيب
ويجود فى اليسرة قصير الذراعى
والعيب من رجل الخطا ما يعيب
والسبع ما تورد عليه الضباعى

فهو هنا التزم حرف روى الباء فى شطر البيت الأول ، كما التزم حرف روى العين فى القافية مع تحريكها فى الياء ، أو انتظام الروى بالكسر فى حرف العين ، وهذا احكام شكلى انتهجه الشاعر ونسج على منواله كل القصيدة ، ثم أصبح طابعا موسيقيا عاما فى كل قصائده بشكل عام

## مظاهر بلاغية ولغوية فى شعر البادية

ان شعراء البادية فى سيناء – كما يقول د/ عامر سليمان عميرة – فى لهجتهم قد اختصروا كثيرا من المقاطع الصوتية عندما يرغبون فى القاء قصائدهم ، ويحتار الكاتب

اذا أراد أن يحول الشعر المنطوق الى مكتوب ، فلو أجرينا عليه قواعد الكتاب لفقد كثيرا من خصائصه. ونحن بدورنا نضيف على كلامه فنقول : أنا اتفق على أننا أمام اشكالية فى الدراسة النقدية ، فهل نطبق القواعد العامة المتعارف عليها فى تحليل القصائد ؟ أم أننا سنحيلها الى قضية الشفاهى والكتابى فى الشعر ، أو المنطوق والمكتوب ؟ وتلك لعمرى قضية قد حسمناها سلفا فنحن لسنا أمام شعر لهجى خالص حتى نتحير فى الأمر ، وان تم تطعيم الكلام بجمل لهجية - وذلك لأن خصائص الشعرية متوفرة لدى القصيدة - هنا - ولكن من خلال السياق العام للشعر ، وليس من خلال اللهجة والا فقد الشعر الكثير من خصائصه وسماته الأسلوبية والجمالية معا ، وأخرجنا عن وصفه بالبدوى الى الرسمى ، لذا كان تعليقنا هنا يقتضى التوضيح ونفى وسم الشعر البدوى بأنه شعر لهجى ، وان بدت عليه سمات لهجية فى الشكل كذلك ، أما المضمون فهو المنهج العام لاعتماد الشعر على الحروف العربية ( حروف المعجم الفصيح ) وليس على لكنة أو لهجة ، أو تضمينه لكلمات لاتينية أو غير عربية ، وما وجدنا هذا اطلاقا عند شعراء بادية سيناءوتبدو للعيان بعض الظاهر اللغوية للقصيدة البدوية من مثل : الاختصار فى بناء الكلمات وذلك عن طريق حذف الألف والهمزة فى الفعل ( جاء )المسند لياء المتكلم فيقول الشاعر :(جنى ) بدلا من جاءنى ، كذلك حذف الهمزة فى أول الكلمة ، وحذف النون الأولى من الضمير نحن ، وحذف الحرف الأخير من بعض حروف الجر ، وحذف الألف المقصورة من حرف الجر ( على ) ، كذلك فى باب زيادة الحروف فى بناء الجموع ، كذلك يلجأ بعض الشعراء لاختصار بعض المقاطع الصوتية أو زيادتهم لبعض المقاطع

عندما يرغبون فى القاء قصائدهم منوذلك من مثل قول / عنيز ابو سالم:

ولروح لسكانت البر وجيب لى منهم علوم الصراحة

فالشاعر هنا نراه قد زاد ( التاء ) فى كلمة سكان ( سكانت ( ، وفى باب زيادة الحروف تجد أن هذه سمات اسلوبية اختصها شعراء البادية بالاهتمام و جرت على السنتهم فاصبحت قاعدة - فى الغالب - ويجب عندها الوقوف بالدرس والتحليل وفى باب الابدال وجدنا الشعراء - مرغمين - على استخدام هذا الباب البلاغى اللغوى فى شعرهم نظرا لدخول بعض الكلمات اللهجية فى شعرهم وهنا لابد من ابدال حرف مكان حرف ، أو قلب حرف مكان اخر ، أو ابدال واو الجماعة بالنون ، أو ابدال الألف سينا ، أو ابدال التنوين المنطوق الى نون ملفوظة مخطوطة كاضافة النون الى كلمة يوم فتصبح ( يومن ) او اضافة النون كذلك الى الفعل طاف فتصبح ( طافن -( وهذا يشبه تنوين الترنم - أو ابدال الواو نونا فى جملة ( لن فات ) بدلا من ( لو فات ) وهكذا ولنا فى شعر / عنيز ابو سالم الأمثلة الدالة على ذلك من مثل :

* دخول ( ال ) على (كل ) للشمول والعموم والتأكيد ، وذلك فى قوله :

ابدى كلامى بصلاتى على الزين

المصطفى ال كلنا له رعية.

*دخول هاء السكت بعد الياء على الضمير ( يها ) للاختصاص والتبيين والقصر فى قوله :

حنا قرايبكم على الراس والعين

وحقوكم ما حد مسفا بهيه

فكلمة ( بهية ) - هنا - معناها بها وقد ألحقنا بالياء وهاء السكت للابانة والتوضيح وقصر الحديث عليها

*-ابدال حرف الشرط ( لو ) بحرف الجر ( الى ) للاحالة للهيئة وذلك في قوله :

له دلتين الى جلس يقلطن له

بعطر سان الهند مع جوزةالطيب

فهو هنا استبدل حرف الشرط لو في ( الى جلس ) بحرف الجر ( الى ( ليدل على السرعة وليحيل المستمع مباشرة الى مكان الجلوس وأهميته

*حزف الهمزة من الألف للتخفيف ولمقتضى الحال والقافية من مثل قوله:

تلقى ديشنا قليل وباسنا زين

وصدورنا من هبة الريح ملى

فهو هنا حذف الهمزة عن كلمة ( بأسنا ) للتخفيف

*-اضافة ( ال ) للتأكيد في قوله :

ان انجرح ما يستحي من جروحه

يصبر على الذلة وكاسات الامرار

فهو اضاف ( ال ) الى كلمة المرار للتأكيد والابانة ، كما جمع كأس على كاسات بدلا من كؤوس للهجة ولمقتضى الوزن

*-استبدال اسم الاشارة ( هذه ) بالهاء الممدودة للتخفيف ولفت الانتباه في قوله :

لومي على مسلم صديقي وجاري

ما دزّ ليّ مرسال من ها المراسيل

فنراه قد استبدل اسم الاشارة هذه بالهاء فى قوله ( ها المراسيل بدلا من هذه المراسيل

*-ابدال النون لاما كما فى قوله :

يامحلى الفنجال والراس متداش

من دلتين مزخرفات الألوان

فهو هنا قد استبدل النون فى كلمة الفنجال باللام ( الفنجان ( وذلك للتفخيم من عظمة الفنجان المقدم لشاربه ذا المكانة الرفيعة

-* اضافة الباء للفعل يطعم للتأكيد وللمبالغة من مثل قوله :

من ساسنا زين الخصيلات فينا

اللى يطعمينا الخطا نطعمه اياه

فهو هنا قد اضاف الباء زائدة على الفعل يطعمنا للتأكيد على التمام واكتمال الاطعام بل والمبالغة فى كثرة الاطعام كأنه يطعم طفل او عصفور ، وتدل كذلك على القرب من المطعوم والتمليح والتدليل

-* قلب ميم المذكر الى النون الساكنة للغزل والفخر كقوله:

وانا طليعتهن على راس حروب

وانا شوير الربع وانا المعانى

فهنا كان الواجب يقتضى أن يقول : انا طليعتهم لأنه يخاطب الرجال ولكنه استبلها بالنون الساكنة للاظهار والابانة والفخر بقيادته لهؤلاء الفرسان الشجعان

-ه حذف الواو المهموزة للايجاز ولمقتضى القافية وذلك فى قوله:

ونص العدو مهجر ينكره ماه
وان أمطر واديه زاده عفانة

فهنا حذف الواو المهموزة فى ماؤه للاختصار ولمقتضى القافية والوزن

-ه قلب الياء واوا للنصح والارشاد والتمليح وذلك فى قوله :

خذ لك نصوحة قابلة للصرافة

وصاة دسمة ودها فرز واتقان

فهو قد استبدل الياء بالواو فى كلمة نصيحة ( نصوحة)

ه ابدال اللا بالسين اى ابدا ( لابد ) بالسين فى قوله :

لقه طريق البر درب الزرافة

واسبد ما تلقى على الدرب فرقان

فبدلا من أن يقول ( لابد ) قال ( اسبد ) ومعناها لابد وذلك للتأكيد والحث لأن حرف السين يفيد الهسيس

*-حذف الياء من الكلمة للايجاز والنصيحة الممزوجة بالرقة وذلك من مثل قوله :

خلك حريص من الخطا ومن خلافه

ياما الخطى متدارية فيه صفان

وهنا كان الواجب يقتضى أن يقول خليك بدلا من خلك ، كما نراه يستخدم التورية المعتمدة على التجنيس فى كلمة ( الخطا ) بمعنى الخطأ وكلمة بمعنى خطوات الأقدام .

-ه قلب الألف وابدالها بالياء للاستملاح واستعذاب الزهو والفخر فى قوله :

ياميحلى فعل السيوف الرهافة

ياميحلى ترويحتك وانت كسبان

ففى كلمة ميحلى ومعناها ( ما أحلى ) الا انه قلب الألف ياء للاستملاح والشعور بالزهو والفخر والسعادة

هذا وتزخر ذاكرة الشعر البدوى بالعديد من الصور البلاغية والأسلوبية والتى لو اخذنا البحث فيها لتحدثنا أكثر وأكثر ، ولعلنا نستكمل ذلك فى دراسة أخرى فيما بعد وبعد :

هل أمطنا اللثام عن الشعر البدوى المصرى فى بادية سيناء ؟ وهل وضحنا أغراضه ، وعرضنا لأهدافه ومراميه ؟ وهل عرضنا الى شكل القصيدة وبناء الجملة وخصائصها الأسلوبية ؟ ثم هل وضحنا جمالياته وعرجنا الى شكله ومضمونه وأهم أعلامه البارزين ؟ ثم هل عرضنا للشاعر / عنيز أبو سالم فى قصائده التى بين أيدينا بالشرح والتحليل والتفسير ؟ وهل استكنهنا معانى القصائد وشرحنا مفرداتها المستغلقة أو الجديدة - لهجيا - ؟ ثم هل عرضنا لمناطق التناص والترادف والتضمين والارداف والتماثل والتشابه أو حتى التشاكل ( المشاكلة ) بين الشعر الرسمى ( الشعر العمودى الموزون وبين ذلك الشعر البدوى ؟ ثم هل ضمنا النماذج الدالة لكل ما يوضح مستغلقاته وما ينفذ الى سبر أغواره ومعانيه وما الى ذلك ؟

أقول : بالطبع كانت هذه مقدمة أردت فيها اطلاع دارسى الأدب والنقد على شكل كتابى لقصيدة مغايرة ، تعتمد اللهجة شكلا واستخداما ، وتعتمد اللغة العربية أسلوبا ومنهجا وموسيقا ، لكننا فى هذا كنا نعرض لنموذج واحد لشاعر شعراء البدو وأميرهم / عنيز أبوسالم، وهو وان أعطانا بعض المراد ، الا ان ديوان الشعر البدوى زاخر بالحقول

الدلالية والمظاهر الدالة التي لم يتم دراستها بعد ، ولكنني قصدت التعريف بالشعر من خلال شاعر يعد من أبرز شعراء البدو ، ولتفتح الطريق أمام دراسات أشمل وأعم لتناول كل جوانب الشعر البدوي هناك

ان دراسة ديوان الشعر البدوي السيناوي يعد - كما أرى - ضرورة قومية وثقافية لنا يجب أن نحرص عليه اذا ما أردنا خصوصية للثقافة القومية العربية بصفة عامة ، والثقافة والشعر المصري على وجه الخصوص ، وتلك لعمري غاية سامقة أردناها ، ونطلبها لتنتظم حلقة مفقودة من ذاكرة ديوان الشعر المصري في شبه جزيرة سيناء المصرية العربية .

## المحـــــور الخــــــاص

١-شعر العامية بالإقليم (قصائد التحدى)
أ.د أمجــد ريــــــان

٢-شعر العامية بالإقليم (أغنيات فى حب الوطن)
أ. د صـــلاح فـــاروق)

٣- شعر العامية بالإقليم
أ. مسعــــــود شومــان

# قصائد التحدى

## دراسة لأعمال شعراء القناة وسيناء

د. أمجد ريان

### مقدمة :

هذه خمسة دواوين عبرت عن تجارب مهمة فى إقليم القناة وسيناء ، وأثبتت أن هذا الإقليم يمتلك ثروة إبداعية كبيرة ، تتناسب مع قيمة هذا الإقليم الجغرافية والسياسية فى تاريخ مصر القديم والحديث ، وهذه المنطقة كانت دائما حلقة الوصل بين رمال الصحراء وطين الوادى ، وقد كانت الجرافيا الطبيعية تتهيأ دائما للجغرافيا السياسية والجيوبولوتيكا ، وكانت هذه المنطقة دائما البوابة الاستراتيجية الحدودية الفاصلة للشمال الشرقى لمصر ، وكانت الواحة التجارية والحضارية ، والمكان الواصل بين قارتين ، وفى الوقت نفسه ، كان هذا الإقليم خط التقسيم بين حضارتين عريقتين ، هما حضارة وادى النيل فى الجنوب ، والحضارة العربية الكنعانية — الفينيقية فى الشمال ، ومن ورائها حضارة وادى الرافدين ، لذلك فهى منطقة صدام ، وخط دفاع متقدم كمكان عسكرى وتجارى رائج .

وهى المنطقة التى شهدت طرد الفراعنة للهكسوس عام ١٥٧٠ ق.م. وقد ازداد النشاط المصرى القديم فيها فى عهد الأسرة الثانية عشر بعد الغزوة الهكسوسية لمصر ، وقد عَبَرت الجيوش المصرية هذه المنطقة لكى تسيطر على الأجزاء الجنوبية من أرض كنعان لكى تؤمن الحدود الشمالية الشرقية لمصر ، وبخاصة فى أيام تحتمس الثالث الذى تعددت حملاته على أرض كنعان والحيثيين واستولى على رفح من بين مائة مدينة كنعانية استولى عليها ، وظل هذا الإقليم طوال الحقبة الإسلامية حدا جغرافيا وسوقا للمسافرين . وشهدت هذه المنطقة ازدهارا حضاريا فى العصر المملوكى ، وكانت جسرا لإعادة اللحمة بين مصر وبلاد الشام ومن ضمنها فلسطين ، وشهدت عودة الطريق الساحلى المهم بين القاهرة ودمشق كطريق تجارى ساده الأمن والهدوء إلى حد بعيد .

وعندما أصدرت الدولة العثمانية فرمانا بتولية الخديوى عباس على مصر حددت حدودها بقناة السويس ، لتجعل بذلك كل سيناء تابعة لها كعمق استراتيجى للدفاع عن خط سكة حديد الحجاز الواصل بين دمشق والمدينة المنورة . مما قوبل بالرفض من قبل المصريين ، واستمرت المفاوضات الساخنة التى تدخل فيها الانجليز ، وظهرت الاقتراحات التركية العديدة لرسم الحدود، ومنها : خط يبدأ من رفح حتى السويس والعقبة على هيئة مثلث يخترق سيناء .

وفى العصور الحديثة شهدت سيناء انتقال القوات المصرية لمحاربة اليهود فى فلسطين عام ١٩٤٨ وشهدت مدن القناة حرب ١٩٥٦ ثم أحداث النكسة حتى انتصارنا المدوى فى ١٩٧٣ واستردادنا سيناء وتوالى معارك البناء والتنمية بعد

ذلك ، وإنه لتاريخ طويل مشرف ، يفخر به إقليم القناة وسيناء .

وقد ظل هذا الإقليم في عصرنا الحديث يرفد الحياة الثقافية بالفكر والأدب والإبداع ، والدواوين الخمسة التي مثلت الإقليم في هذا المؤتمر قد عبرت عن هذه الروح الغنية المتفائلة المنتمية للتراب المصري ، والرافضة لأي عدوان يهدد هذا التراب ، وعبرت هذه التجارب عن وحدة الشعب المصري بكل طوائفه ، وهي وحدة هذا الوطن الواحد ، وعبرت عن الرفض لأية دعاوى أخرى ، طرحت هذه النصوص قوة الشعب المصري وصلابته ، وقدرته على التحدي ، وتمكنت النصوص من التعبير عن معدن الشعب المصري وجوهره ، بالرغم من الظروف الصعبة التي يعيشها ، وما يملكه من ثقة في النفس ، وقدرة على قبول التحدي لمواجهة أزمات العصر التي تفرض مجابهة جادة مع مشكلات الفقر والبطالة ، إضافة إلى تحديات أخرى يفرضها عصر العولمة والسوق الواحدة ، وسباق المنافسة الكونية الذي ستكسبه فقط الشعوب التي تملك القدرة على الإبداع المستمر .

وقد عبر كل الشعراء عن حنينهم للوطن ، ولأعمارهم التي قضوها في ظل هذا الوطن ، وعبروا عن حالة النوستالجيا بإزاء طفولتهم التي ترعرعت في ربوعه ، ومدنه وقراه . ومثلما قال " جاستون باشلار " ، فإن ( الطفل يرى بعين كبيرة وبعين جميلة ) وتأملات الطفولة تعيدنا إلى جمال الصور الأولى ، ومن يتذكر سينفتح على زمن طفولي يهجس بالرغبة في الحرية والانطلاق ، والطفولة تنم عن رغبة تنبثق من رحم الحكايات القديمة ، وجغرافية القارات البعيدة ، لتكشف صورتها الجمالية ، وقدسيتها

الظاهرة ، كما لو كانت شاهدة على زيف الواقع ، وهنا يكون الخط الفاصل بين الكينونة والعدم ، وبالتأكيد سينحاز الإنسان إلى ناحية البراءة والطفولة والخضرة والأزهار واللعب في مقابل هذا المسخ العصري ، والكيان المزيف الذي صارت عليه الحياة اليوم .

طرح شعراء المجموعات الخمسة معاناة الشعب المصري على مستويات متعددة ، وطرحوا تصوراتهم المخلصة لتجاوز هذه المعاناة ، وطرح الجميع فكرة الحلم ، وفكرة الإمكانيات المخبوءة لدى شعبنا ، وكنوزه الإنسانية العريقة ، ومواقف هذا الشعب المشرفة لمساندة إخواننا في العراق وفي فلسطين .

## ديوان ( نورس حزين ) د " عبد القادر مرسى " :

ديوان ( نورس حزين ) للزجال الموهوب عبد القادر مرسي " هو أحد الدواوين المهمة التي تدل على خبرة إبداعية كبيرة ، وقدرات خاصة ناضجة ، قادرة على تجسيد رؤى جمالية لصيقة بالحياة المصرية ، وبالحضارة المصرية الشامخة العظيمة ، فمصر كما هو ثابت أصل الحضارة الإنسانية ، والحضارة المصرية العظيمة لم تصل لها حضارة أخرى ، وأول دلالات تفوقها أنها كانت تعتنق الحق والعدل والاستقامة والنظام ، فأوجدت شعبا راقيا ساميا وديعا ، وهي الحضارة الوحيدة التي عرفها العالم بعد طوفان نوح مباشرة في عام ٦٨٧٦ قبل الميلاد ، وبقيت مصر بحكمتها وتسامحها وعدلها عظيمة بين الحضارات والممالك ، وبرع المصريون في الفلك والرياضيات والطب ، وهم أول من أجرى جراحة في العالم ( كتاب معجم الحضارة المصرية القديمة من إصدارات مكتبة الأسرة ) بل وأول من استخدم

الأطراف الصناعية ، وأول من أجروا جراحات للأسنان ، والتحنيط بالطبع هو قمة ابداعهم فى المجال الطبى - ومجالات التفوق الحضارى شديدة الاتساع بالطبع على كافة المستويات .

يطرح الشاعر رؤى موحية وغنية بالدلالات والأفكار ، وتتأكد روح الإنتماء المصرى القوى الحميم فى كل صفحة من الديوان بداية من إهداء الديوان نفسه ( إلى روح أبى .. / إلى قلب أمى .. / إلأى البحر - والنورس - / ومحبوبة فى بطن الغيب ) ، كما يظهر انتماء الشاعر الواضح للبسطاء والعاملين ، والمحاربين من أجل لقمة العيش الشريفة ، ومن أجل طلب الرزق الحلال والعمل الجاد ، هؤلاء الذين يخرجون منذ الصباح الباكر يواجهون حرارة الشمس القاسية فى حالة صراع من أجل البقاء ومن أجل توفير القليل لأفراد أسرهم المحتاجين الذين يعيشون فى اقسى الظروف ، يجل الشاعر هؤلاء ، ويشعر بفخر واعتزاز كبيرين بهذه النماذج الطيبة والبسيطة ، نماذج هؤلاء الذين يكدحون ليكسبوا من عرق جبينهم ، بالرغم من مشاق الحياة الصعبة ، وليس هذا بغريب فى وطن غنى بمخزونه التاريخى والحضارى والإنسانى ، والإنسان المصرى معروف طوال الأحقاب بعناده وكفاحه لإبداع حياته ، وفى المقطع التالى صورة للعمل القاسى فى الميناء أبدعها الشاعر من خلال خبرة فعلية ، ومعايشة حقيقية لما يدور فى الميناء :

وصوت موتور الشاحنات ..  
دخان .. وريحة شكمانات ..  
كان أكل عيش ..  
وقروش مبللها العرق -  
وخلاص ما فيش ..

الرزق من مده اتخنق !!
شايف شواهد من حديد أوناش
كأنى ف مقبره
وكانت زاهره ..
مافضلش منها إلا ذكرى عابره !! – ص٢٤.

ومـن المعـانى الأساسـية فـى الـديوان ، معنـى الإنكـسار والحزن والقهر الذى يحسه البشر فى زمـن يتشتتون فيه ، وينعكس ذلك بداية من عنوان الديوان نفسه ، وهاهو الحزن يـصيب طـائر النـورس البحـرى ، الـذى كـان رمـزا للبهجـة الرومانتيكية ، كمـا ينعكس الحـزن بدايـة مـن البيـت الأول فى القصيدة الأولى ، ( الحلم موجه بتتكسر – ص ٧ ) .

ولكن الشاعر لا يكتفى بهذا الانكسار والضعف ، وإلا تحولت تجربتـه إلى حالـة مـن العدميـة ، وافتقـاد القيمـة ، ولكـن الـشاعر لا يتوقـف عـن ابـراز إصـرار الانـسان المصرى علـى مواجهة إحباطاته ، وصعوبات حياته أيا كان نوعها :
عرفت الصعب وركبته
غريب فى بلادى كام مشوار
أنا شربته
كاسات مخلوطة مرّ ونار
وماشبعتش !!
يحاورنى وما تعبتش
يطاردنى وما هربتش
ينازلنى ماسلمتش
يزيدنى كل يوم إصرار .. – ص٨

ولا يكتفى الشاعر برصد مظاهر الحزن والقهر ، بل هو يحلل الأسباب ، ويتعمقها ، فيقدم فى قصيدة ( الصعب ) هذه الأبيات المتعلقة بمعنى التفاوت الطبقى بين البشر :

وشوش شقيانة تحت الشمس محروقه
بتبنى فى مصر مليون قصر
وعايشة فى عشة مزنوقه — ص٩

وكذلك يرصد الشاعر فى هذه الأبيات قسوة العمل اليومى فى حياة البسطاء الذين يعانون شظف العيش :

نفس جوزه ..
وشاى فى كيزان
تنام الجنة مهدوده
ليكره .. لرحله موعوده
ويصحوا بدرى م النجمه
يصلوا .. يغيروا الهدمه
وحتة جبنه فوق لقمه
وتانى يدوروا فى الساقيه !!
قدم حافى على الأسفلت
ريق ناشف بطعم اسمنت — ص١٠

ومن المعانى الأساسية لدى الشاعر معنى " الحنين " الذى كرس له قصيدة كاملة ، من أطول قصائد الديوان ، هى قصيدة ( ياطير البحر ) يبدأ فيها من ذكريات طفولته ، معبرا عن حنينه لتلك الذكريات ، حتى يصل إلى مراحل الكبر والنضج ، وقد أصبح الحنين للماضى أحد المعانى الأساسية فى الكتابات الجديدة بعد أن أصبح المستقبل غامضا ، وأصبح الحاضر مليئا بالمحبطات ، فصار الماضى ملجأ للمتعة التى تتحقق بتذكر التفاصيل التى ولت :

ياطير البحر رجعنى

بصدى صوتك وفكرني
بعمري اللى هرب مني
وسهاني وانا ساير

***

وفاكر لسه مش ناسي
وانا صغير في كراسي
نصبت شماسي وكراسي
ورسمت خطوط ودواير — ص٢٥

ويستعرض الشاعر في ثنايا تذكره للماضي، فنون الفقراء ومتعهم الضاحكة:

نشوف الشنكحاوي أبو بوز
ونضحك بعده ع الأراجوز
ويلياتشو تخين كلبوظ
وعلى زوبه مع الساحر — ص ٢٩

حتى يصل في آخر القصيدة إلى العصر الحديث فيستعرض الحالة الاقتصادية التي يعاني فيها الفقراء من شظف العيش، ويستعرض بخفة ظل موقف الانتهازيين وهؤلاء الذين لعبت " البلية " معهم ‼ متأسيا على حال الأحزاب، والعمل السياسي، راثيا حالة انقلاب الأحوال بهذه الصورة التعبيرية الكاريكاتورية ذات الدلالة الرمزية:

مادلوقتي الميزانعطلان
وبتربى ف بيوتنا فيران
يشوفها القط يبقى جبان
تقوله: امشي يقول حاضر

***

وكان الكلب بيهوهو
يادوب دلوقتي بينونو

ونبقى مصيبة لو صوصو
شيخ المنصر يكون شاكر - ص٤١

ومن أهم قدرات الشاعر ، قدرته على انجاز الصورة الشعرية الناجحة المؤثرة ، وعندما يقول فى قصيدته الأولى : ( الحلم موجه بتنكسر — ص٧ ) فهو يقدم هذا التشابه بين الموجة من ناحية ، والحلم من ناحية أخرى ، فكلاهما يزداد ويعلو وينهض ، ثم يكون مصيره الانكسار والانتهاء . والصورة جيده لأنها تقدم الظاهرة الطبيعية ، ظاهرة الموجة ، وكذلك الظاهرة الآدمية التى تشكل أهم عنصر فى حياة البشر ، عنصر الحلم والتمنى ، وهو العنصر الذى يعيشه الطفل الغرير ، والرجل القوى الناضج ، والكهل الفانى ، وكلهم سواء فى معايشة الحلم والتشبث به ، لأن الحلم هو بداية كل انجاز إنسانى مهما كان ضخما . وللزجال مجموعة كبيرة من الصور الشعرية المتفوقة المثيرة ، عندما يقول مثلا : ( البوم دموع — ص٧ ) كما لو كانت هناك حافظة لهذه الدموع ، وكما لو كانت الدموع كثيرة ، وغزيرة ، وعزيزة ، يحب الانسان أن يحتفظ بها . أو يستمتع بذكراها !! ، وكذلك لديه هذه الصورة الممتدة فى السطور التالية ، التى تصف القلب كما لو كان ورقة شجر ضعيفة فوق شجرة الحنين ، وهنا نحس بالتصوير التركيبى ، فتشبيه القلب بورقة الشجر يمثل صورة شعرية تضاف له صورة أخرى هى التى يتم فيها تشبيه الحنين بالغصن ، وفى النهاية تضاف الصورة الأخيرة التى تشبه عيون الحبيبة برياح الخماسين العنيفة التى تعصف بهذه الورقة الشجرية الضعيفة ، والتشبيه برياح الخماسين هنا يؤكد قوة جمال المرأة وعنفوان أنوثتها الطاغية .

وتراكم الصور وتتاليها بهذا الشكل هو الذى يجعلنا نصف الصورة الكلية فى هذه الأبيات بأنها صورة مركبة :

قلبى كما ورقة شجر
دبلانه فوق غصن الحنين
تعباله من كتر السفر
وعنيكى ريح الخماسين !!! — ص٧

وفى قصيدة ( الصعب — ص٨ ) ، يمكن أن نتابع صورة شعرية متفوقة ، تربط بين عمل الإنسان وكفاحه اليومى من ناحية ، وبين الروح المصرية الأصيلة ، يقول : ( عرق يتضح يكوّن نيل — ص٩ ) . وتتوزع صور شعرية فى غاية الرقة فى الديوان كله ، فنقرأ هذه الصورة الشعرية الشتوية فى قصيدة ( النوّة ) :

متكلفته قلوع المراكب
والصوارى متكسه — ص٤٥

ويمكننا أن نحلل قدرات الشاعر الفنية من زاوية أخرى ، فهو يختار معطياته وكلماته بدقة ، وبخبرة إبداعية كبيرة . ففى قصيدة ( الصعب — ص٨ ) يدور المضمون حول معاناة الفلاح ، والصياد ، وعندما يتعلق الأمر بالفلاح تطالع مفردات حياة العامل الزراعى الفقير : ( الجوزة وشاى الكيزان ، وتغيير الهدمه ، وحتة جبنه فوق لقمه ، والساقية ، والقدم الحافى ، والفاس ، والحمار ، والزواده ، والسكه الزراعية ، ولعن الدوده ، وموظف الجمعيه الزراعيه ، والكيماوى ، والتقاوى والتراب والعرق ، إلخ ) وعندما يتعلق الأمر بالصياد تطالع مفردات البحر : ( دراع المجداف ، ومعاندة النوه ، وشق الموج بالقارب ، والشكاك ، ورمى الشباك ، ورمى الهلب ع الساحل ، وعسكرى السواحل ، الخ ) .

وهنا يدل على تدقيق الشاعر ومعالجته الجمالية الناجحة ، وعلى خبرته الواسعه فى مجالات الحياة المختلفة ، وإذا تابعنا البحث فى الحقول اللغوية المختلفة ، ستكتشف مهارة الزجال ، ودقته ، ويمكننا أن نتابع ألفاظه البحرية بشكل عام ، مثلا ، فنجد الآتى : ( البحر – الريح – المركب – البوصلة – الشط – البوغاز – الفلايك – اللنش – اليمبوطية – السقاين – التورس – السواحل – القناة – الكنال – طير البحر – الصيد – الشبكة – الضفاف – الفلوكة – التيار – الفنار – المرسى ).

وفى قصائد كثيرة يورد الشاعر عبارات وكلمات ومأثورات شعبية ، عبر بها الشعب طويلا عن حياته ، وسخرياته ، ولكنها كادت تندثر الآن مثل : ( خلوتى عديت الأمور / أحسن ما تقلب دندرة – ص١٧ ) . كما أن الشاعر – لفرط موهبته – يمتلك الشجاعة التى تمكنه من أن يغير التركيب الصرفى للكلمة ، فيحول فى المثال التالى كلمة ( زلط ) إلى ( زلاط ) ، يحولها ببساطة الشاعر المتمكن الذى يريد ضبط قوافيه السابقة واللاحقة :

على كل ناصيه لقيت
كام حفره ومطبات
وبعدها بكام بيت
زفت ، وبابور زلاط

وهناك ملاحظة عامة ، ولكنها شديدة الأهمية ، وهى أن الشاعر شديد التأثر بتجربة شاعر الشعب الزجال العظيم محمود بيرم التونسى " وهو شاعر مصرى من أصل تونسى ولد فى حى الأنفوشى بالاسكندرية فى مارس ١٨٩٣ ، واستطاع هذا الشاعر بكلمات بسيطة أن يعبر عن فلسفته

الخاصة فى فهم طبيعة الشعب المصرى ، وفى فهم الحياة بشكل عام ، وهى الحياة التى عاش معظمها مطاردا ومنفيا ومضطهدا . وهو الشاعر الذى اختار الكتابة بلغة الشعب ، وكان يحلم أن تصل رسالته إلى كل فئات الشعب .

وسأضطر أن أورد هنا هذا النص كاملا لكى نستشعر هذا التأثر ببيرم التونسى بوضوح :

بالليل اجانى شاويش
قال : بيتا ع النقطه
أنا قلت له : يا شاويش .. أكيد هناك غلطه !!
القصد .. رحت معاه ..
لقيت بلاغ ضدى وجنحة يا أسفاه ..
يا باشا .. مش قصدى ..
قال : فى النيابة تقول
كل اللى على بالك .. أنا أصلى مش مسئول
إدينى أقوالك .. بتمضى على شيك ليه
لما مالكش رصيد ؟
أنا قلت مين ؟ فين ؟ إيه ؟
اوصف لى بالتحديد .. قاللى : باسم فلان ..
أنا قلت آه .. التاجر !!
الله يجازيه سعران ..
إزاى ماهوش عازر ؟!
قال تقبل التسديد .. أنا قلت أيوة أكيد ..
آخر سؤال قاللى : .. هل لديك أقوال أخرى؟
أنا قلت على فكرة .. أمشى واجيلك بكره ..
أصلى بصراحة تعبت ..

قال : لا .. تبات للسبت !! — ص٢٠

ونلاحظ هنا التأثر الشديد بالزجال " بيرم " من خلال الجو الحكائى ، والحوارات الداخلية بين الشاويش والمتهم ، وكذلك الموسيقى الشعرية ، بل وبعض الألفاظ والعبارات المستخدمة ، من مثل : ( " أجانى " — " قال : بيناع النقطة " — " القصد رحت معاه " — الخ ) ، وأيضا التركيب اللغوى والدوافع الذهنية والعصبية برمتها ، وكذلك إغلاق النص بهذه الطريقة البيرمية : ( قال : لا .. تبات للسبت !! ) ، وهنا التأثر أو التشابه إنما يوحى برغبة الشاعر فى أن يعيد هذه الأجواء الرائعة لنص " بيرم التونسى " ، وأن يحييها من جديد فى هذا الثوب العصرى المرتبط بظروف حياتنا اليوم ، وإن كان منطق الإنسان المقهور لا يزال كما هو ، ولاتزال إحباطاته مستمرة حتى اليوم ، حتى لو اكتسبت شكلا مختلفا .

ويسير الشاعر على نهج الموسيقى الشعرية الزجلية شديدة النغمية فى معظم النصوص ، ورباعياته فى معظمها ترد بالأسلوب التقليدى للزجل من حيث التركيب البنيوى ، التقفوى :

( ااا ب — ج ج ج ب — د د د ب — هـ هـ هـ ب الخ ) ولكن هناك تجارب نغمية أخرى من مثل : ( اا ب — ج ج ب الخ ) فى قصيدة ( عيونك قصايد ) على سبيل المثال ، وهى القصيدة التى احتوت المعانى والتعبيرات الشعبية " سالمة يا سلامه " مما يزيد من ثرائها المضمونى والموسيقى :

ويحر وسفاين
وبر ومداين
وورد الجناين ونورس حزين
وكلمة ملامه
وسالمه سلامه

لوطنى اللى ياما تعب م الأنين — ص ٥١

ولديه فى قصيدة ( بوابه — ٧٦ ) تجربة موسيقية أخرى هى : ( ا ب ا ب — ج د ج د — هـ و هـ و — الخ ) وهى تجربة تمنحنا احساسا طربيا حادا ، يفيض بالأصوات النغمية المتعددة ، ولايستطيع أن ينجزها إلا زجال متمكن لديه خبرة واسعة فى إنجاز الموسيقى الدقيقة المحبوكة :

عنيكى كانت بوابه
وبداية المسافات
وطريق طويل خدنى لغابه
مليانة بالمتاهات — ص ٧٦

وله تجارب عديدة أخرى ، مما يوحى بأن التجارب الموسيقية يمكن أن تتعدد إلى ما لا نهاية ، وقصيدة ( مشتاق — ص ٧٩ ) على سبيل المثال ، تعتمد على تكرار قافية اللام كل سطرين حتى آخر القصيدة ، علاوة على تكرار كلمات مسجوعة داخل السطور كما لو كانت من القوافى الداخلية مثلما توالت كلمات : ( الصحبه — الحبه — محبه )فى البيت الأول ، وتكررت كلمات : ( المرسى — أرسى — أنسى ) فى البيت الثانى ، وهكذا فى بقية النص :

مشتاق للصحبة ورملك بالحبه
عطشان لحبه ولمة ليلك
◆◆◆
مشتاق للمرسى على برك أرسى
وف حضنك أنسى همى ف مواويلك — ص ٧٩

ولزجالنا تجارب بنيوية عديدة ، فيما يخص تكوين قصائده ، فهو يكتب القصيدة شديدة الطول ، ويكتب القصيدة شديدة القصر ، وهى عبارة عن رباعية واحدة . وهذا يتطلب احتشاد خاص بالطبع ، حتى يتمكن من توصيل رسالته إلى متلقيه ، ويتمكن من إقناعه بشكل فنى رفيع المستوى ، مثلما نقرأ فى قصائد : ( سؤال – قرابة – عداوة – حوار – حلاوة – قدره ) وبخاصة أن بعض هذه القصائد اعتمد على تقنية التضاد ( بين الشر والخير ، أو بين الكره والحب ، أو بين المر والحلو ) وهى ممارسة تعبيرية كفيلة بتقديم مضمون شديد الكثافة يتناسب مع قصر القصيدة البنائى . ومن تجاربه أيضا كتابة القصيدة التى تأخذ شكل الرسالة ، ومنها ( رسالة إلى أبو المرسى – ص ٦٩ – رسالة إلى محمد عبد القادر – ص ٧٦ ) وهذه التقنية تتضمن معنى التواصل وتبادل المعانى العاطفية والوجدانية ، وهذا كفيل بالقيام بدور ما فى إنجاح القصيدة .

وينهى الزجال ديوانه بقصيدة رائعة ، اسمها : ( عنوانى – ص ٨١ ) ، ويكون عنوان الشاعر الحقيقى ، ليس مكانا مستقرا ، بل عنوانه كل مكان فهو شاعر مزاجى رحال ، محب للوجود الآدمى كله ، ومحب لبقاع مصر كلها ، وعنوانه : أرصفة المحطات وداخل الميكروباصات ، أو مع فرقة هواء ، كما أن الغناء يصاحبه دوما وتصاحبه قدرته على أن يزرع السوسنة :

ضاع نص عمرى على السكك ..
فوق الدكك ..
وفوق كراسى الانتظار
وف رصيف محطة أو مطار

أنا والغنا — ص ٨١

ويمكننا ، برغم موهبة الزجال الكبيرة ، أن نناقش بعض المسائل الدقيقة ، ومنها على سبيل المثال ، ما حدث فى قصيدة ( الصعب — ص ٨ ) فقد تناولت قضايا معاناة الفلاح ، والصياد بصفتهما نموذجين لمن يعيشون فى أسفل السلم الاجتماعى فى بلادنا ، ولكن هذا يعد من أخطاء الدراما الشعري ، فالفن ينبغى أن يتعلق فى كل نص بقضية محددة يتعمقها الشاعر ويفصلها ، ويبحث طبيعتها ، فيتكلم عن تجربة من تجاربه الشخصية مثلا ، أو يختار تجربة محددة من تجارب الفلاح ، أو تجارب الصياد ، ولكن الجمع بينهما ، حوّل النص إلى ما يشبه الوعظ الاجتماعى ، أو التساؤل الاجتماعى أكثر من كونه شهادة جمالية ابداعية ، ومن الممكن أن تتبادر إلى ذهن المتلقى أسئلة من قبيل ، لماذا لم يختر العامل البناء أيضا ، أو الموظف البسيط ، وهكذا ، ومن الصعب على الشاعر أن يتكلم عن كل الفئات الاجتماعية فى نص واحد ، ولكن الأسلم فنيا أن يصب الشاعر كل الأضواء على تجربة محددة ، ويقدم لنا اكتشافاته الخاصة حول هذه التجربة ، كما أن زجالنا كثيرا ما يسقط فى مشكلة أنه يترك للتصور العقلى الذهنى أن يتدخل ، فيطغى على الجانب العضوى الجمالى ، وهنا يقل مستوى العمل الفنى بدرجة كبيرة ، ويمكن أن نلاحظ هنا بوضوح فى قصيدة ( أرقام - ص١٣ ) على سبيل المثال ، وكأن الشاعر قد جهز مجموعة من الأرقام قبل كتابة القصيدة ، وترك القرار العقلى يتحكم فى النص ، دون أن يترك هذه الأرقام لتنضج على نار فنية هادئة طبيعية ، وهناك مشكلات أخرى يمكن أن يسقط فيها شاعرنا الموهوب ، منها أنه يكتب أحيانا فى قضايا

وموضوعات مستهلكة ، نقرأ مثلها فى قصائد ودواوين أخرى ، ونشاهدها فى تمثيليات تلفزيونية وإذاعية ، أو فى برنامج "همسة عتاب" !! ، مثل قصيدة ( يوميات بياع كرتونة – ص ١٦ ) التى على الرغم من موهبة الشاعر فى استقصاء حالات الرجل المقهور ، البائع "السريح" إلا أن الموضوع مكرر ، بل وشديد التكرار ، وكم يسئ إلى نصه عندما يورد هذه "النكتة" الشائعة المعتادة غير المتصورة ، وغير المضحكة : ( وام العيال متكلفته / مسكينه مهدودة / أحلامها محدودة / كان نفسها ف تكييف !! / أجلته أنا للصيف – ص١٨ ) . وكان يمكن للشاعر أن يركز على واحدة من القضايا العديدة التى عالجها لكى يعمق تصوره تجاهها ، ويهدى لنا اكتشافاته الخاصة بدلا من أن يكتب ما قد كتب سلفا ، كما أن الشاعر كان يمكن أن يكتفى بالصور الشعرية الجميلة التى تعبر عن هذه الاكتشافات الخاصة ، مثل الصورة التى يقول فيها : ( فى الميكروباص حسيت انى راكب خلاط – ص ١٩ ) وهى صورة طريفة توضح حالة المصرى الاقتصادية المرهقة واضطراره لوسائل مواصلات عنيفة وغير آدمية .

وفيما يخص التقنيات فيمكن أن يحدث تضاد بين مضمون النص وموسيقاه ، وقصيدة ( الصعب – ص٨ ) تطرح مضمونا حزينا عن إحباطات الحياة ولكن الموسيقى الشعرية تسير على تفعيلة ( مفاعيلن ) وهى تفعيلة راقصة بطبيعتها ، ولكن بعض علماء الموسيقى الشعرية لا يجدون غضاضة فى أن يستخدم الشعراء أى بحر ، وأثبتوا أن البحر الشعرى الواحد يمكن أن يتعامل مع أحاسيس شعرية مختلفة ومتضادة عند الشعراء المختلفين ، بل عند الشاعر الواحد .

ديوان ( **حكاوى شهرزاد** ) د. "**زينب أبو الفتوح**" :

عنوان هذا الديوان يوحي لنا مباشرة ، برغبة الشاعرة المتعمدة في الاستفادة من تراثنا العظيم ، وفي توظيف هذا التراث . وهذا يؤكد أن الشاعرة مؤمنة بضرورة استيعاب التراث ومحاورته ، ومن ثم إعادة انتاجه بصورة جميلة تستجيب لقضايا الواقع المعاصرة ، ومؤمنة بأهمية استخدام الأسطورة والرمز والقناع ، من خلال استلهام قضايا التراث . والتراث الشعبي المصري من الركائز التي اهملتها القصيدة الشعرية الجديدة بما يحتويه هذا التراث من كنوز فكرية وأخلاقية وفنية ، ومن المستحب جدا أن تأخذ الشاعرة شيئا من تراث " ألف ليلة وليلة " بعد أن عصرنت المسألة وأدخلت في عبارتها لفظة ( حكاوى ) المصرية العامية ، ونلاحظ أن تركيز الشاعرة قد انصب على " شهرزاد " بالذات ، في وقت تتابع فيه التفسيرات الفكرية النسوية ، وما بعد الحداثية لقضية " شهرزاد " كامرأة قامت بدور تاريخي في كسر الشوكة الذكورية السلطوية ، وقضية دور النساء للقيام بمهام أساسية عبر التاريخ . وقد تخيلت احدى معالجات " ألف ليلة وليلة " العصرية أنّ " شهريار " يبدو شخصية مزدوجة ، وخاصة حين يجتمع مع شهرزاد ويستمع إلى قصصها فينسى وحشيته ، ويتحول إلى إنسان رقيق ، وكأنه لم يأمر بالقتل أبدا ! بل إنه إنسان محب للثقافة والمعرفة ، ولعل حبه هذا اتضح بعد تأثير شهرزاد عليه ، فقد أمر بإعادة تأسيس مكتبة القصر ، وتزويدها بما تحتاجه من الكتب بعد أن عانت طويلا من الإهمال ونهب الخدم والحراس معظم ما فيها .

و " زينب أبو الفتوح " شاعرة مدهشة تخلق صورا شعرية غاية في الغرابة والطزاجة والجمال ، ولعل السر في طزاجة هذه الصور أنها فيها قدر كبير من العفوية ، التى تصل بنا إلى مضمون غير مسبوق .

والقسم الأول من ديوانها والذى أسمته : ( تواصل ) يطرح هم الرغبة في التواصل مع الطبيعة ، ومع النيل ، ومع الكون ، ومع الآخرين في زمن ينقطع فيه هذا التواصل لأسباب عديدة ، ولكن القصيدة الأولى في هذا القسم فيها مشكلة ما تخص هذه الرومانتيكية الفياضة ، في زمن يخلو من الرومانتيكية تماما ، فهل يمكن أن يتحمل هذا العصر العنيف كل هذه الرقة :

وعقد فل اتحدف على حجرى
ماستحملش ..
ساعة ما بوسته انفرط ..
ليله جوا إديك خبيته فى كتابك
وسبت لك كلمه

منقوشه على فرعه – ص ٢٣

وهناك رومانتيكية أخرى يمكن أن يمكن أن نستخلصها من قصيدة ( تواصل – ص ٢٩ ) عندما تخاطب الشاعرة البحر ، تماما مثلما كان الشعراء الرومانتيكيون الكبار يخاطبونه ، ومثلما فعل " ابراهيم ناجى " على سبيل المثال لا الحصر ، عندما كان يتحدث مع البحر ، ويحكى له عن حبيبته ، وشاعرتنا هنا تخاطب البحر وتعده أبا لها ، وللإنسانية جمعاء ، والنقاد يعدون الحوار بين الإنسان والطبيعة ضرب من ضروب الرومانتيكية في الابداع الشعرى . ومثلما فعلت الشاعرة أيضا في قصيدة ( أحيانا –

ص ٣٤ ) ، فقد كانت تخاطب البرق ، وتجعل منه رمزا للحق الذى يبرق ويضئ فيكشف عن الكذب والزيف :

لجل ما يفضح كل الكذب — ص ٣٤

والقسم الثانى من الديوان مخصص لطرح نوع من التواصل أيضا ، ولكنه هنا تواصل مع الوطن ، وفى قصيدة ( صوت الوطن — ص ٤٣ ) يصبح الوطن والحبيب شيئا واحدا ، فالحبيب ليس هو الآدمى فحسب بل هو رمز يشير إلى كل الأبطال الشعبيين الذين حاربوا من أجل أنفسهم ، ومن أجل خلاصهم ، ومن أجل الوطن ، يشير إلى سيف بن ذى يزن ، وإلى مار جرجس ، ويشير إلى عنترة بن شداد ، وغيرهم ، وكلهم اعتلوا ظهر هذا الحصان فى أثناء القتال :

وباحب اشوفك
فارس معشّق فى الحصان
سيفك ف إيدك
يخطفنى خطف
وباحب اشوفك
شراع ممدود لحد السما
يتهز ساعت الريح
لكن .. ما يتحنيش — ص ٤٣

والأمر نفسه يأتى مرة أخرى ، بصورة مختلفة فى قصيدة ( الحلم القديم — ص٨٨ ) وفى نص ثالث نحس أن الحبيب هو الوطن كله أيضا ، على الرغم من هذه المواصفات الآدمية التى أوردتها الشاعرة ، ولكن إذا ما تأملنا ما وراء السطور ، بما فيها من تلميحات ذكية ، لرأينا أن هنا الحبيب هو الوطن ، وأن قلب الحبيب هو قلب الوطن ،

فالكلماتُ فيها سحرُ الرومانسيّة الحالمة الممزوجة باللوعة ،
وهى تحتاج إلى الحبيب مثلما تحتاج إلى الوطن :

ويارقص ..
على طرف عمري الخضار
وبالمس حنينك
فيهتز فيا بركان عطش
ماهو انت ..
اللى راوى جدورى
وعشقى لعيونك ..
ووجهك ولونك
وسطوة سمارك ..
وزهوك وطولك — ص٥٦

وعندما تخاطب الشاعرة النيل وتصفه بأنه ( رحيل فى رحيل — ص ٢٣ ) ، فهى لا تقصد أن النيل وحده عبارة عن تاريخ متصل من الرحيل ، بل الوضع الآدميّ كله ، هو وضع ارتحال ، وعدم ثبوت ، وبخاصة فى المرحلة الأخيرة التى نعيشها الآن ، فكم التغيرات والتحولات والانتقالات صار زائدا فى معدله بصورة غير مسبوقة .

وفى قصيدة ( سؤال — ص٢٦ ) تناقش الشاعرة قضية ذات طابع أيدولوجى هى قضية ضياع الحق ، فى زمن يرفع لافتة الالتزام بالقوانين والشرائع ، وتحاول أن تحلل أسباب ضياع الحق ، وترجعه لنا جميعا كمسئولية مشتركة :

لإمتى ؟..
لإمتى حقوقنا
راح تتمرمط فْ الرجلين
وعيون الحب فْ دم شبابنا

هاتنطق فين ؟
طول ماحنا بنسلم ع الطاينين
وبنقعد على الطرابيزة ونكتب
وبنشرب قهوة وشاى

على شرف الجيل الجاى — ص٢٦

وقد تعددت المواضع التى تكرر فيها هذا المعنى ، وفى قصيدة ( أحيانا — ص ٣٤ ) تجعل من البرق نورا كاشفا يفضح الكذب والوهم . ويأخذ المعنى الأيدولوجى بعدا سياسيا عندما تعبر الشاعرة عن موقفها من الحروب غير العادلة التى تطحن البشر فى كل مكان ، فى قصيدة ذات عنوان مثير هو ( يعيش الموت — ص ٥٣ ) ، وهى قصيدة مليئة بصرخات الإدانة والاحتجاج :

العالم غاوى يموت
عاشق دبدبة الدانه
وصاروخ _
فايت فى الصوت
بيقطع قلب الأرض
وبيحفر كلمة موت — ص٥٤

ومثلما جاء لدى الزجال " عبد القادر مرسى " ولدى الباقين ، فإن أحد معانى الشاعرة البارزة ، سيكون معنى عدم قدرة الإنسان على التحقيق ، بل إن الإنسان يشعر بالاغتراب ، وبضياع حياته سدى ، فى بيئة لا تتفاعل مع انسانيته ، وقد جاء فى قصيدة ( احتجاج ) :

مش هو زماننا
ولا هيّة دى جنة إنساننا
ولا هيّة محطة هننزل فيها

ولاهو ده كوننا
تيجى نروّح ؟ – ص٢٨

وفى هذا الإطار تصور لنا الشاعرة هذا القدر الكبير من الاحباطات ، وفى قصيدة ( إلى أبونا الزمن — ص ٣٩ ) مثلا تبين أن ولادة اليوم الجديد متعسّرة ، وأن لون الحياة يتن فى عيوننا ، وتنادى الزمن هكذا :

أول الابتدا فى الهد
ياحيل ستين الكون
ياضهر ابونا الزمن ..
اتشدّ .. — ص ٣٩

وفى قصيدة أخرى تلوذ الشاعر بالقاهرة ، وتسعى لأن تلتمس فيها الحنان والدفء والاستقرار ، ولكنها تكتشف أن فيها ما يدفعها نحو الإحباط من جديد :

وحشانى جدا .. يا قاهره
بس احتوالك شئ بعيد
أصبحت أخاف ..
من حيستة الكوبرى
وضيقة نفسى ..
تحت النفق — ص ٤٩

وفى نص ( تصريح — ص ٥٦ ) يصل الإحباط إلى أقصى مدى له ، فتختصر الشاعرة الحياة ، وتقدمها فى معنى مجرد ، هو معنى الموت ، الذى ترى من خلاله أن الانسان فى النهاية ليس أكثر من جثة :

همى ف بطن الغيب
سارح كما الوَطاويط
خايف ..؟

وبايه يفيد الخوف !؟
إذا كان آخرها
راح يطلع لجنتي ..

تصريح — ص٥٦

وفي نصوص كثيرة تعبر الشاعرة عن حالة الملل أو " الزهق " الناتجة عن التكرار غير المجدي الذي يعيشه الكثيرون ، والمسألة في النهاية ناتجة عن عدم توازن الانسان مع واقعه ، في ظل ظروف محيطة :

شلت البيت ..
يشبص لي باشمئزاز
وكتاب مفتوح من شهر
على نفس الصفحة

بينادي زهقت — ص٣٧

وفي نص آخر ترى أن داخل معاناة الملل ، بكل ما تحويه ظاهرة الملل من سأمة ، وشعور بالضيق ، لا شئ أصبح قادرا على اجتنابها ، وأنها في حالة معاناة شديدة بسبب ذلك :

من أد إيه ..
وانا ما اتخدتش ؟
وما استجبتش للفللفصول
من أد إيه ..
والشمس حارقة فكرتي
ومسوّياها ..

ومنشّفى قلبى — ص ٤٨

ولكن الشاعرة ليست يائسة ، بل هي مؤمنة بالإنسان / ومؤمنة بعقله وبقدراته الذاتية ، وبإمكانية اتساع نشاطاته

الاجتماعية ، ومؤمنة بأننا نستطيع أن نحقق المستحيل . ولنبدأ بالحلم ، حتى نتمكن من تحقيق هذا المستحيل :

يمكن يوم الحلم يكون
اى ولاده
كلمه جديده
او حتى بيتين
من بحر بعيد

ماعرفهوش حد — ص ٣٨

والقسم الثالث من الديوان ، أسمته الشاعرة ( تسلل ) وهو يطرح أشكالا من التسلل بعيدا عن السلبيات والمعوقات ، والسعى نحو الحلم ، وقصيدة ( المفروض — ص ٦٣ ) فى قصيدة عن الحلم ، وبالتحديد عن حلم التواصل بالحبيب ، الذى يمكن أن يكون هو الوطن كله :

والمفروض ..
إنى أفرُط لك فى التفاح
واقولك غوص
اقطف شهد وعقل وفكر .. — ص ٦٣

ومن القصائد المتفائلة القصيدة الأخيرة فى الديوان ، وتنتهى بصورة من صور التفاعل الحميم بين الحبيبين :

أول حدودى قلعتك
آخر حدودك ..
ضحكتى — ص ٩٤

وفى واحدة من أهم قصائد الديوان تفاؤلا وإيمانا بالإنسان ، وهى قصيدة ( الزفة — ص٦٥ ) تزف الشاعرة

الإنسان منذ أن يولد متعرضة لأحواله كلها ، بين الحزن والفرح ، وبين القلق والاستمرار ومصورة حياته كأنها رحلة سفر .

والقسم الرابع من الديوان ، هو الذى سمت الديوان باسمه " حكاوى شهرزاد " . وقد جاء فى صورة أربع حكايا استخدمت فيهم الشاعرة عناصر " ألف ليلة وليلة " : ( شهر زاد – شهريار – مسرور – عبارة : بلغنى أيها الملك – وصيحة الديك – الخ )

وقد أقدمت على هذه الاستعارة الكبيرة لكى ترتبط بتراثها من جهة ، ولكى تضمن التشويق الحكائى من جهة أخرى ، ومزجت الشاعرة بين هذه المستويات التراثية . والمعطيات المصرية المعاصرة ، ومنها ، روح النص ، واستخدام كلمة ( حكاوى ) وتحويل الملك السعيد إلى الملك المعاند ، أو الملك المتمرد ، ومخاطبته باللهجة المصرية الحديثة :

هو انت ما وصلش لسمعك
إن القوارير الغلابه
بقيم بشر .. إنسان حقيق

عقل وجسد – ص٧٧

إنها تدافع عن قضية المرأة ، وفى مقطع آخر فى الحكاية الثانية تعقل الملك نفسه ، وتعمل على تهذيب مشاعره ، لكى يصبح ناضجا متعقلا ، بدلا من العنف والبطش والطيش ، وفى الحكاية الثالثة تناقش قضية المسجد الأقصى منتقلة إلى أحدث قضايا العصر الحديث ذات الطابع السياسى ، وفى الحكاية الرابعة تناقش الشاعرة قضية المناضلات الفلسطينيات :

بلغنى يا ملك الليالى

إن البنات البسكويت
نفضوا الورق المفضض
وعلبة الزينه
وفضلوصواريخ الاحتفال
زفة وسط الميدان
زغروتة ملو الأرض
وفستان ..

من علم فلسطيني — ٨٣

ويطرح شعراء العامية دائما نبض اللهجة العامية ، ويتكلمون بألفاظها التي تخصها وحدها ، ومن هنا يرى المفكرون أن شعراء العامية هم أكثر القادرين على الحفاظ على أساليب العامية وألفاظها ومنطقها الخاص ، ويمكننا أن نتابع هنا استخدام لفظة ( امّن ) بمعنى ( لما ) ، أو ( عندما ) ، علاوة على كلمة ( وشاويش ) وهي جمع تكسير من تصريف الشاعرة أصلا ، ركبتها من كلمة ( وشوشة ) :

يا بحر صوتك في المدى وشاويش
بترجّ عبّ الكون ولا تخبيش
وامّن تحس بنبض آهه

تحتجب ماتجيش — ص٢٩

وتتوزع في النصوص ألفاظ وتعبيرات كثيرة مأخوذة من أعماق اللهجة العامية في ألفاظ كثيرة ، ربما يكون بعضها في طريقه للاندثار ، ولديها ، مثلا ، عنوان قصيدة هو ( بين البينين — ص ٣٧ ) وهو تعبير ينتمي مباشرة للهجة العامية المصرية بمعنى ( بين شيئين ) . وكذلك ( مهمّن — ص٧٣ ) بمعنى ( مهما ) ، وغير هذا الكثير .

### ديوان ( عرضحال ) د " محمد التمساح " :

شاعر موهوب يمتلك رؤية كبيرة يريد أن يوصلها للمتلقى ، والشاعر الكبير دائما ينبغى أن يكون صاحب رسالة محددة ، ورسالة هذا الشاعر تتضح بداية من عنوان ديوانه : ( عرضحال ) ، فهو عنوان يدل على الذكاء الفنى لأن " العرضحال " ، هكذا بضم المضاف إلى المضاف إليه فى كلمة واحدة : هو ورقة المآسى المصرية الرسمية التى تقدم للحصول على مساعدة حكومية ما ، وعلى المستوى الفنى هى فرصة لطرح النص الشعرى ، كما لو كان عرضا لحال الذات الشاعرة ، فتبثّ ما لديها بحرية وشفافية . وفى الوقت نفسه فالشاعر يريد أن يعبر عن شكاوى الإنسان المصرى ، مثل الفلاح الفصيح ، فى قصته المعروفة .

ومن المهم فى البداية الإشارة إلى أن تقنية القصيدة القصيرة تتطلب مهارة خاصة ، لكى تتمكن من توصيل رسالتها للقارئ ، وهى قادرة أيضا على التعبير عن الفلسفة الجديدة فى حياتنا ، فالجزء أصبح لا يقل أهمية عن الكل ، وكلما صغر حجم النص الشعرى ، انتبه لقضية صغيرة محددة ، مما يعطى لرؤية الشاعر دقة وموضوعية وفهما عميقا خاصا لما يطرح من قضايا .

ولكن ما يمكن أن يأخذه القارئ على هذا الشاعر الحساس هو هذا اليأس العنيف الذى قد يصل إلى حد العدمية فى بعض الأحيان ، وهذا قد يقلل من أهمية الموهبة وينال منها . لأن اليأس سهل بسيط ، ويستطيع أى إنسان أن يرفض كل شئ ، وأن يهرب من مسئولياته بدعوى اليأس و ( يزرق بعيد – كما قال الشاعر نفسه – ص٥ ) ، ولكن الأصعب ، والأبقى والأعظم ، أن يتمكن

الإنسان من مقاومة الإحباطات ، والإضافة إلى عالمنا ، وأن يتمكن من أن يفضح الكذب والزيف ، وأن يضع قالبا فى السور الذى يحمى المكاسب الإنسانية . صحيح نحن نعيش الآن ظروفا شديدة القسوة ، والإنسان البسيط مطحون بكل أشكال المعاناة ، ولكن المثقف والشاعر على وجه الخصوص ، ينبغى أن يكون قادرا على الصلابة والتفاؤل ، وهداية الناس الى التفاؤل ، وإلى انتهاج الطريق الصحيح ، مهما كانت الصعوبات والمعوقات شديدة فى حياتهم .

والنص الأول فى الديوان ( من غير مدد — ص٥ ) فيه افتقاد ثقة شامل ، يتهم فيه الشاعر كل البشر بشكل مطلق ، بافتقاد روح التعاطف والتعاون ، وهذا غير صحيح ، وحتى لو كان فيه شئ من الصحة كان لابد للشاعر أن يربطه بشكل فنى إبداعى بظروف محددة ، أو بأسباب طارئة ، تدفع البشر إلى أن يغيروا طبيعتهم الحقيقية ، فالبشر منذ الأزل يمتلئون بعواطف التكاتف والمساندة والتعاون والحب ، وإلا لما وصلت البشرية ، إلى ما وصلت إليه اليوم من تقدم وتحضر ، فلو صح ما تصوره الشاعر عن البشرية ، لكان البشر قد أفنوا بعضهم منذ القرون الأولى ، إلا إذا كانت المسألة تمثل محض تحذير من الشاعر ، حتى لا يصل الناس إلى هذه الدرجة المتدنية :

الناس تعوزها
ف توسع تلاقيها
ويالك يميت لسان ولسان
ولما ليبا تنغرز ف الصعب
وتخش الميدان
كله بيجري وينفلت
يزرق بعيد'

وتعيش وحيد ف ازمتك
من غير مدد
ولا ريق حنان — ص٥

ومن القصائد التي احتوت على افتقاد ثقة شامل أيضا قصيدة ( مبرّك ودنك — ص٧٥ ) التي تدعو إلى إيقاف البوح مع الآخرين ، وافتقاد الثقة فيهم ، وقصيدة ( اللي عليه الدور — ص٨٠ ) تطرح الرعب الذي يسكن داخل وخارج الروح ، وتتوقف إمكانية التطور أو التقدم والتغيير تماما في قصيدة ( القلق والمحنة — ص٨٧ ) . واختلف مع الشاعر في قصيدته ( الروح العريانه — ص٦٥ ) لأنها تتخيل الغربة كما لو كانت مصير الإنسان ، وأنها لا مناص منها ، لأنها حائط مسدود لامهرب منه ، كما اختلف مع الشاعر في قصيدته ( طرح الرماد — ص ٨ ) أيضا لأنه يتصور فيها أن الخراب قد دمّر كل شئ فينا ، ودمر كل معطيات الجمال والعطاء والإضافة ، ولم يبق سوى الهلاك والموت ، أختلف مع الشاعر لأنني أعتقد أن الطاقة الإنسانية باقية إلى الأبد ، صحيح أن هناك ظروف تستجد بين الحين والحين ، تدمر الكثير من المكتسبات الإنسانية السابقة ، وبخاصة في المراحل التي يحدث فيها التغير الجذري من مرحلة إلى مرحلة ، كما يحدث الآن ، ولكن هذا لا يمنع استمرار البذرة الطيبة في حياة البشر ، واستمرار قدرتهم على تطوير أنفسهم ، وتطوير حياتهم ، ونشر القيم الإيجابية التي تدعم الحياة :
النار بتاكل كل شئ
حر وجميل فينا
معدش فاضل أي شئ

ينحيه حوالينا
طفح الخراب
وهم وسراب
صبح الرماد طرحنا
وحصاد تقاوينا — ص٨

وفى قصيدة ( الحقيقة والوهم — ص١٠ ) يتخيل الشاعر أن الزيف يحاصر كل شئ حولنا ، يحاصر ما هو خارجنا ، وما هو فى أعماقنا ، وأن السكر يغلف الأشياء ، لكن باطنها مرّ ، ويرى أن الوهم هو قانون الحياة ، ويتساءل عن كيفية جعل النفوس حرة ، والشاعر هنا يغض النظر عن طبيعة المرحلة البينية التى نعيشها الآن ، ويغض النظر عن الطبيعة الإنسانية الحقيقية التى تحوى عناصر الاستمرار والتقدم .

أما القصيدة ( القلق والنوم — ص١١ ) فهى تريد أن تتهم العالم بأنه مسكون بالتضاد الذى يمكن أن ينغص حياة البشر ، وأن يقلقهم ، ولكن هناك رأى آخر يمكن أن يقال ، وهو أن التضاد أصبح جزءا فعليا فى حياتنا اليوم ، ولكننا يجب أن ننظر له من منظور آخر ، فهو يثرى الحياة فى الأصل ولا ينغصها ، وكل إنسان يمكن أن تأتى له لحظات للنشاط العقلى ، ولحظات للخمول العقلى ، ولحظات للخمول العقلى البسيط فى صورة إجازة قصيرة ، وكل إنسان تواتيه فكرة إبداعية فى لحظة ، ولا يتمكن من الإبداع فى لحظة أخرى وهكذا ، وهذا هو طابع الحياة الغنى ، ونكهتها الخاصة التى يجب أن نفهمها ، ونعرف كيف نتعامل معها :
مرّه القلق والنوم

حبّوا يكونوا صحاب
عاشوا ف سكن واحد
من غير حيطان ولا باب
النوم فرد جسمه
ويدوب غفل سِنّه
زغده القلق فزعه
قال له اصحى فوق ليّه
لو ناوي نبقى احباب

أما قصيدة ( لا شئ — ص١٦ ) فهى تقترب مما يمكن أن نصفه بما يسمى بالعدمية ، فحروف اسمه مذبوحه ، وهو قد تحول إلى شبح أو خيال أو مجرد خواء ، وقصيدة ( الكراسات انطوت — ص١٩ ) توحى بانتهاء العام الدراسى ، حيث سيتبعثر التلاميذ فى الحياة بكل ما فيها من ملل و " زهق " وضياع حتى يتحولوا إلى مجرد فقاقيع زحام !! ، والشوعة التى أثارها الشاعر فى قصيدة ( قلبى الضرير — ص١١٣ ) ، وجعلها بديلا لمصباح " ديوجين " ، تطفؤها رياح الظلام ، أما قصيدة ( دنيا مليانه — ص١٨ ) فتبدأ بهذه الرباعية اليائسة :

دنيا مليانه ملاوى
كل بلوه بلون وشكل
كله واحد نايبه فيها
لا شبعان منها ركل — ص١٨

والأمر نفسه فى قصيدة ( معدش شئ — ص٢٣ ) وفيها اتهام مرير لكل البشر ، وقصيدة ( العمار والخراب — ص٤٩ ) من القصائد التى يمكن أن يحس القارئ تجاهها بالاختلاف

لأن الشاعر يجعل فيها هذا التساوى بين العمار والخراب ، بل يجعل الموت يحيط بكل عطاء فى الوجود .

وفى قصيدة ( مفيش جديد – ص ١٣ ) تطرح إحباطا من نوع آخر ، وهو عدم القدرة على التواصل مع الحبيبة ، وبرغم المحاولات الكبيرة المبذولة إلا أن الحبيبة لا تمارس سوى العناد والابتعاد :

أنا مهمت القرب
برضه ليه منك بعيد
ومفيش محاولة
لقربنا
بتضيف جديد
قوليلى معنى
القرب عندك
يبقى إيه ؟
والحب جوه
قاموس حياتك

سور حديد – ص١٣

وفى قصيدة ( عمر بحاله – ص١٢ ) يخطوا الشاعر خطوة جديدة فهو يحدد سببا من أسبا اليأس والإحباط الشديد الذى يعيشه ، فهناك أسباب اقتصادية محددة منها فقر الأسرة المصرية التى تعيش ظروفا شديدة القسوة . والأب يتأمل احتياجات أولاده ، ولكنه غير قادر على تلبية هذه الاحتياجات ( مقدرتش أديا مصاريفهم ) ، ويمكن أن يقترب هذا النص من نص آخر هو ( البيت العتيق – ص٣٦ ) من حيث أنه يحدد الأسباب الاقتصادية بعدها جذرا لمشكلة الإحساس بعدم التحقق والإحباط ، فيحدد الشاعر كيف

أن الأسرة التى تتكون من خمسة بطون ، لاتستطيع أن تحصل على ربع كيلو حليب ، ورغيف من الصبر الجميل ،

وفى قصيدة أخرى هى ( إدينى روحى – ص١٠٢ ) يحلل أزمة المرأة التى ارتبطت برجل لا يحترمها ولايمنحها انسانيتها .

وعلى الرغم من كل هذا اليأس والهزيمة ، إلا أن بعض القصائد تأتى لكى تعبر عن الجانب المتفائل فى أعماق الشاعر الشاعر ، ومنها هذه القصيدة ( بدر التمام – ص١٥ ) والتى تبدأ بالحلم الذى يتفاعل مع لون النيل ، ثم يصعد فى السماء ليصبح مثل القمر فى كامل استدارته يبدد ظلمات الليل :

الحلم لما اتولد
كان لسه عوده نحيل
أخضر كقلب الوطن
قمحى بلون النيل
ولما طاب واستوى
بان ع الملا حسنه
بدر التمام فى السما
راشق ف عين النيل – ص١٥

ويمكننا أن نبحث بين دفتى الديوان عن قصائد متفائلة أخرى ، فنعثر على قصيدة ( نبلّ ريقنا بالحياه – ص٢٤ ) التى يدعو فيها الشاعر الناس أن يشاركوه عناق الوطن ، وأن يعمل الجميع على أن تختلط أرواحهم ، وأن يبدأوا فى تغيير طريقهم ، وأن يبدأوا فى تذوق طعم الحياة ، والقصيدة التى تليها أيضا ( صاحبة العصمة – ص٢٥ ) من أكثر القصائد تفاؤلا ، وفيها منادى مؤنث ، يمكن أن

يكون الحبيبة ، ويمكن ان يكون القاهرة ، ويمكن أن يكون مصر كلها ، فهى التى تمنح وتعطى وتُسعد كل من ينتمى لها أو يحبها . وهناك قصيدة أخرى مهمة هى ( الشهيد : ابراهيم سليمان – ص٩٥ ) وهى القصيدة التى تمجد قيمة الشهادة من أجل الوطن ، وأيضا القصيدة التى انهى بها الشاعر الديوان ( آه يا وطن – ص١٤٧ ) هى اغنية رقيقة يستنهض فيها الشاعر وطنه لكى يبدأ ميلاده الجديد :

آه يا وطن
فين تخوتك ؟
انفض غبار الموت
وقوم من رقدتك
شق الوريد
اروى انتفاضك وانتصابك
من صلابة دمنا
وابدأ ميلادك من جديد – ص١٤٧

والشاعر يمتلك قدرة كبيرة على تشكيل نصه ، وله دراية وخبرة بتكوين النص القصير الذى يتطلب احتشادا خاصا ، وفى النص التالى ( صاحب الملكوت – ص٢٨ ) يتفاعل معنى الدعاء ، مع موسيقى النص ( مستفعلن فعلن – ذات الوقع التراتبى القادر على المناجاة ) ، ونظام تقفيته الذى يوزع ثلاث كلمات قرآنية فى أول ووسط وآخر النص ( الملكوت – الجبروت – الحوت ) :

فوضت أمرى إليك
يا صاحب الملكوت
ذا القدرة والجبروت

عليل وطالب شفا
قادر تزيح عنى
وتعينى على شدتى
كما عنت يونس نجدته

من جوف ظلام الحوت – ص٢٨

ديوان ( **شخصيات من قرية مجهولة** ) د. **أحمد أبوسمرة**:

يجعل الشاعر اسم ديوانه أقرب لاسم مسرحية، وهذا ليس بغريب عليه فهو فنان متعدد المواهب، وهو أحد المسرحيين فى الإقليم، وفى الغالب فإن الشاعر يقصد المعنى العكسى لما جاء فى هذا العنوان، فعلى الرغم من أن القرية شبه مجهولة على الخريطة الإعلامية، مثلا، لكنها قرية تعجّ بالنماذج الإنسانية الرائعة، النماذج الإنسانية الريفية، التى عبر من خلالها عن الهم الإنسانى العام، إنها النماذج التى تعيش عالما إنسانيا ثريا، والأعمال الإبداعية الكبرى – كما يقول جونتر جراس – تنبع دائما من الريف، لأن الريف دائما هو منبع القيم الاجتماعية والأخلاقية رفيعة المستوى، القيم التى يحيا بها المجتمع الإنسانى كله، لقد كان واضحا من خلال خبرات الكاتب أنه عاش طفولته وشبابه المبكر متشبعا بقيم القرية المصرية والطبيعة البكر، بخضرتها ومياهها وشمسها العفية تحت القبة السماوية الزرقاء الصافية، بين رجال أقوياء ممتلئين حماسة ونشاطا وحبا وتفانيا فى العمل، يقدم الشاعر هذا الخطاب الاجتماعى القروى من خلال نماذج من الشخصيات القروية التى تغرق فى صور شتى من الكفاح اليومى الشريف، وهذا يظهر ليس فى النصوص فحسب، بل يبدأ إحساسنا به منذ الصفحة الأولى التى نطالع فيها الإهداء، فالشاعر يهدى الديوان إلى كل الشخصيات

العظيمة التى علمته الخير فى قريته ، هذه الشخصيات الحاضرة فى ذاكرته كفعل من أفعال الخلاص أو النجاة فى عالم تسود فيه القيم السلبية وغير الإنسانية ، كل حادثة أو موقف ورد لدى الشاعر ، هو محاولة منه للتمسك بقيم قريته ، وتحصنٌ خلف تقاليدها ، وقيمها التى تؤكد معنى الجدلية بين الإنسان والمكان فى أنجح صورها ، فمن غير الممكن أن نتعرف على الانسان دون أن نتعرف على ملامح المكان الذي نشأ فيه وترعرع ، وملامح الشخصيات التى عايشها فى ذلك المكان ، ولقد رسم الشاعر هذه الشخصيات منطلقا من وعى مفاده أن طبيعة المكان تشكل مزاج الإنسان ونشاطه ونمط معيشته ، لذلك فإن حضور هذه الشخصيات يصبح جملة دلالية تعكس محور التفاعلات الإنسانية فى هذا المناخ القروى .

وإذا عدنا للإهداء مرة أخرى ، وإلى الشخصيات القروية الرائعة ، وإلى أبيه ، وأمه ، سنكتشف أن هؤلاء جميعا يمثلون القيمة الجوهرية العظيمة فى حياته ، وإن كان بعض القراء قد يختلفون مع حكم الشاعر المطلق على زماننا الآن بأنه ( زمن الفالصو ) ، لأننا يجب علينا أن نتعلم كيف نستطيع أن نتعامل مع المستجدات فى حياتنا ، وكيف نتعلم أن نجابه كل مشكلات حياتنا مهما كانت قاسية ، حتى نبدع حياتنا الجديدة ، مثلما ابتدعها أجدادنا وآباؤنا .

يبدأ الشاعر القسم الأول من ديوانه بقصيدة تبرز مدى معاناة المصريين وصبرهم على آلامهم ، من خلال هذه الصورة البارعة :

قلبى الطبق مليان
بالصبر والأحزان
متقاس قوى ومحبوك

بين الشكوك والشوك — ص٢٢

والكاتب ينسج صوره بشكل استعارى ، بل قد يكون موضوع القصيدة برمته موضوعا رمزيا ، فبعد القراءة يتضح للقارئ أن نص ( البحر — ص٢٥ ) على سبيل المثال ، ليس مقصودا به البحر بالمعنى المالى ، ولكنه البحر الرمزى المتعلق بالحب العميق الذى لا قرار له ، البحر الذى يريد من مرتاده أن يمتلك القدرة على المغامرة ، ويريد من مرتاده أن يمتلك القلب الشجاع ، لأن ( الموج بيضحك ع اللى خاف — ص٢٧ ) كما جاء فى البيت الأخير من القصيدة.

والشاعر محب للحياة ، وهو عاشق خبير بعالم العاطفة والحب ، وفى قصيدة ( عيل صغير — ص٢٩ ) يتحول إلى طفل صغير يبتغى حماية الأم أو الحبيبة ، فهو يشعر تجاه الحبيبة بالأمان ، ويعطيها صفة شعبية رائعة ، فهى كالدّروة ، والدّروة حائط قد يكون ضعيفا بسيطا لكنه يحيط بمن يحتمى به ويستره ، ثم يؤكد الشاعر قيمة العطاء الأنثوى هكذا :

جناح إيدك يلملمنى — ص٢٩

والقصيدة التالية وعنوانها ( عيال — ص ٣١ ) فيها حلم بالطفولة أيضا أو حنين لها ، وكل منا يتشبث بالطفل الذى فى داخله ، بكل ذكرياته وبراءاته ، والأطفال دائما يعيشون حالة آدمية مثالية ، لأنهم لايعرفون الكذب ولا النفاق ولا الخيانة ، والشاعر يرثى وضعه ، لأنه متمسك بطفولته ، ولكن بعد أن طارت من يديه كل الذكريات الجميلة :

صحيح زادت سنين عمره
وأحلام السنين طابت

لكن بارت

ووقعت منه فى السكه – ص٤٣

ويطرح الشاعر موقفه من قضية البسطاء ومعاناتهم ، وقضية الحلم ودوره فى حياتنا ، ولديه قصيده عن ( القدس – ص٣٩ ) ، ولديه أكثر من قصيدة عاطفية ، أما القسم الثانى من الديوان ، فقد خصصه الشاعر لتقديم نماذج إنسانية قروية أصيلة ، منها ، ( أم محمود – ص٥١ ) وهى القابلة ، أو " الداية " أو المرأة المولدة التى تدور على بيوت القرية لتقوم بمهمتها الكبيرة ، فى توليد النساء ، وهو دور خطير وشديد الأهمية فى حياة القرويات ، فهى توزع الأفراح فى البيوت :

الفجر لما يحين ميعاده
بيشق فى الليل الخلاص
والطلق يسبق شقشقة الميلاد
زقزقة العصافير

وام محمود ماليه البيوت بالونس – ص٥١

وقد أجري الشاعر حوارا شعريا موحيا داخل النص بين القابلة والمرأة التى تلد ، ولعل انتماؤه لمجال المسرح قد ساعده فى ابداع هذا الحوار :

اسحبى يابت نفسك يمّتى
ماتصرخيش
امتى الميعاد يا خاله ارتاح واترحم
لحظة يريد ربك يفتح فى الجدار
والضحكة تملا وشها
" شدى حيلك "

باين عليه واد وِشقى – ص ٥١

وشخصية ( الشيخ حسن العُقيلى – ص٥٣ ) وهو أقرب إلى رجل الدين الصوفى المشرق الوجه الذى يسير فى سكة النور ، وقد رسم الشاعر حوله هذه الهالة النورانية الرائعة :

إنسان
ومتلفع بشال فضه
وتنشد .. قلبى يتوضى بضىّ الوصل
وبتسرج بالتواشيح مسالك
للعيال تدخل فى حوش روحك
وتفرق فى الغياب " الله حى "
بيجمّع الأحباب سلاسل ضىّ
يفكوا الضلمة بالقناديل – ص٥٣

و( عبد العظيم محسب – ص٥٥ ) الذى كان نموذجا لرجل الحق الملتزم الذى لا يحيد عن الحق مثل السيف البتار ، وعندما رحل ، ترك بالطبع هذا الأثر العظيم المفجع لدى أبناء القرية. وهناك نموذج آخر هو ( الحاج عبد الجليل نافع – ص٥٧ ) وهو الرجل المصرى الأصيل الشامخ شموخ النخيل ، وهو الرجل الغنى بما يمتلك من صفات إنسانية ، فهو القوىّ ( اليابس فى وقت الشده ) ، والرقيق رقة النهر فى وقت السماحة : ( بتلقاه نيل .. فايض من التباسيم )، وهو يمكن أن يكون عنيفا فى قوة ندائه ( تروح ونظرة عنيك مليانة بالرهبة ) ، وأحيانا يكون رقيق الصوت ، حتى أن ( لسانه ينقط ضى ) ، وهو فى النهاية رجل الحق والعدل :

يضيّع عمره عشان العدل والمعنى
فى دنيا بتقسى على الغلبان – ص٥٨

أما ( محمد أبو سليمان – ص ٥٩ ) فهو قارئ القرآن فى القرية :

من عادته يلف بيوت فاكره الغاليين
ويبقرا بحته بخمسه كل خميس
أو حبة عيش مخبوز طازه
سخن وخمران — ص٥٩

وينقل لنا الشاعر نموذج شخصية ( سليمان العبيط — ٦٧ ) الذى يخاوى الجن والملائكة ، وشخصية ( أبوسيد الحلاق — ص٧٥ ) بثرثراته وحكاياته التى لا تنتهى ويده الخفيفة ، وشخصية ( عم سليمان بتاع البوغاشة — ص٧٦ ) الذى توزعت حلاوته على الوجود كله ، وعلى الفتيات الجميلات اللائى يمررن :

ويهز صوانى البسبوسه تطرح ياسمين
يا زمان ..
العمر الفايت من غير بساتين
وبنات الشارع بالفساتين الطازه
بتشر عسل ربانى
وحلاوه بوغاشه ببلاش
عم سليم كان يفرد شاش — ص٧٦

وهكذا تجتمع الشخصيات القروية لكى تعطينا هذه البانوراما الدرامية المتنوعة ، وقد نجح الشاعر فى خلق الدراما المتعلقة بكل شخصية على حدة ، بالإضافة إلى الدراماالتى تشيع من تجاور وتفاعل هذه الشخصيات مجتمعة . ثم تنتهى الديوان بقصيدة ساخرة هى ( البلياتشو — ص٨٩ ) عن البهلوان الذى يدور فى الطرقات يخفف على الناس شعورهم بالمآسى ، وكأنه رمز للمخلص ، أو رمز للشاعر نفسه :

ويحاور كل عيون الناس

بالوشم والبودره
اللى مغطيه خدوده
وبصابع الروج
بيلون دقات الحزن الناطقه فى عينه – ص٨٩

وتنتهى القصيدة المقطع الرابع الذى تنقلب فيه الحقائق ، ويتحول كل البشر إلى بهلوانات ، بينما يفقد البلياتشو كينونته كبهلوان ، والمعنى يتضمن إدانه للبشر الذين يفقدون الصدق ، ويضعون الأقنعة الكرتونية على وجوههم ، وهو المعنى الذى يمكن أن يجد هوى لدى الشاعر بصفته أحد فنانى المسرح :

شاف كل وشوش الخلق وشوش كرتون
فى الوقت اللى مسك فيه
حتة قماش بينضف بيها
وشه من الألوان – ص٩٠

## ديوان ( بنعيش بـ ½ روح ) لـ " عبد الناصر حجازى " :

شاعر حساس يمتلك خبرة ابداعية كبيرة ، وخفة ظل لا حدود لها ، وأهم ملمح لتجربته ، هو انتمائها للبسطاء والفقراء من أبناء الوطن ، ودفاعها الجميل عنهم ، وهذا ما يمكن أن نتابعه فى معظم النصوص التى ضمها هذا الديوان - والقصيدة الأولى على سبيل المثال تصرح بهذا المعنى بداية من عنوانها : ( أنا منكم – ص٧ )

أنا زيكم
بفرح ساعات واحزن كتير
أنا منكم
من حيكوا الشعبى الفقير – ص٧

ولا يحب الشاعر أن يعلن عن انتمائه للفقراء فقط ، ولشهداء العراق وفلسطين ، وأن يعلن عن إحساسه الرائع المتفائل بأن نبع الجمال الفياض لا ينتهى [ بيثبت لى الزمن .. / إن الجمال ما خلصش — ص٩٣ ] ، بل يحب أن يعلن انحيازه لقيم الحق والعدل ، وفى المقطع التالى من القصيدة التى سمى الديوان باسمها : [ بنعيش - بنص روح — ص٥٠ ] يطرح هذا المعنى عن السلام العادل بين الابشر ، وكأنه يقيم جمهورية أفلاطون جديدة ، فيها عالم مثالى يعيش فيه كل البشر فى منطقة بيضاء فى وسط الكرة الأرضية ، بعد أن ننتهى من كل المشاعر المؤلمة التى عانينا بسببها طويلا ، فتذهب إلى غير رجعة ، ونعيش حياة جديدة ننعم فيها بالحب والسلام :

ياريت نقدر<br>
نعيش فى المنطقة البيضا<br>
ونتمركز فى خط الاستواء<br>
نحرق كراكيب المشاعر ..<br>
والسنين المؤلمه<br>
عشان يساعنا الكون ونقدر ..<br>
نمسح الدم اللى نازف م الكتب<br>
ونقطع السمّ اللى فى ديول الكلام<br>
وانا مش بنادى بدين جديد<br>
لكن ياريت .. من كل غيط ..<br>
نجمع سنابله المثمره ونعجن بُهم ..

خبز السلام — ص٥١

ولدى الشاعر قدرة كبيرة على خلق الصور الطريفة متعددة الدلالة ، ففى القصيدة السابقة يقول [ ياكل

رغيفكوا المحشى جوع — ص٧ ) وسر جمال هذه الصورة هو التضاد الصارخ بين الرغيف من جهة، والجوع من جهة أخرى، وهو الأمر نفسه الذى نجده فى عنوان إحدى القصائد : ( حافى .. فى دولة المسامير — ص ١٠ ) !!، وفى قصيدة أخرى، يقدم هذه الصورة البارعة التى توحى بمقدار المعاناة الشعبية : ( عاوج دراع الصبر إيد عكاز — ص١٠ ) وسر جمالها هنا التصور التركيبى الذى لا يكتفى بتجسيد الصبر، بل يستعير لذراعه شكل العصا التى يتوكأ عليها الانسان، وفى صورة أخرى طريفة يقول : ( زاحفه الغيوم .. / ع الشمس تلحس ضيّها — ص٥٠ )، وكذلك هذا التصوير اللفتالذى يمتزج فيه الصوت بالضوء بطريقة مجازية مثيرة : ( الغرب أذن والشوارع عربدت فيها الكلاب، / وستارة الضلمه .. / مخرمها النباح — ص٩١ ).

ويتأمل الشاعر كثيرا من الأفكار والقضايا التى نعيشها فى كل يوم فيصل إلى نتائج مهمة، منها هذا القدر الكبير من الزيف الذى يحيط بالإنسان المعاصر / زيف ينبع من كل شئ، حتى المشاعر والأفكار البسيطة، وفى قصيدة ( أنا المزيف — ص٣٢ ) يبتكر معنى مدهشا وهو أنه هو شخصيا قد أصبح نسختين (!!)، واحدة أصلية والأخرى مزيفة، وأنه يتحرك بنسخته المزيفة المليئة بالتعديلات، ومنها أن الإنسان يعيش مغتربا، وحيدا، كما لو كان لاشئ يحيط به سوى الظلام : ( كنت أنا .. فى الكون لوحدى، / والضلام حاطط عنيّا .. / جوّه عبه — ص٣٥ )، أو أن هناك حالة من عدم التحقق الآدمى فى قصيدة ( مش موجود — ٣٤ )، فعندما مد يده فى جيبه ليخرج بطاقة الهوية لم يجد فيها أية بيانات : ( ولقيت

صورتى بتسخر منى تقوللى ، خرجت ومش هتعود — ص٣٤ ) أو أن هناك دائما إحساس بالفراغ ، وبأن أحلام الإنسان تضيع سدى ، وأن وجود الإنسان نفسه لاقيمة لهفى بيئة قد لا تعطى الإنسان المعنى الحقيقى لوجوده ، يقول فى قصيدة ( زوايا الفراغ — ص١٣ ) :

أنا اتعميت ..
ولا الوجود فاضى؟
شايف قصادى فراغ ..
مالوهش حدود
هو الوجود .. فعلا كده فاضى .
ولا السبب إنى ..
منيش موجود ؟ - ص١٣

وينهى الشاعر قصيدته بهذه الرباعية التى تؤكد ذات المعنى:

لاأنا بوجودى سعيد
ولا بالعد راضى
أنا اتعميت بصحيح ..
ولا الوجود فاضى — ص١٤

وفى إطار بحث الشاعر عن الخلاص ، يمكن أن يحلم ، لأن الحلم صورة من صور الخلاص ، وهو حالة انعكاسية للواقع ، لا كماهو موجود ، بل كما يطمح البشر أن يكون ، وهذا الطموح يكون مترسخا فى ذات المبدع ، ثم ما يلبث أن يظهر فى أعماله الإبداعية كحالة من حالات الخلاص ، والخلاص حاجة من حاجات البشر لإيجاد حياة آمنة ، وحاجة من حاجات الذات من أجل استقرارها ، البحث عن كينونتها فى هذا الوجود ، وبحث عن الحرية والعالم الأفضل .

ويكتب الشاعر قصيدته الأخيرة فى الديوان فالنصة بحالة البحث عن الخلاص : ( محتاجين لك – ص٩٣ ) وفيها منادى مجهول هو المخلص الذى سيخلصنا وينقذنا مما نعانى منه من أزمات ، وفى صورة شعرية اخرى فى .قصيدة ( ارميلى طوق – ص ٤٠ ) يطرح المعنى ذاته ، معنى البحث عن الخلاص ، وولكن من خلال صورة مركبة ممتدة . وفيها يحس الشاعر بأنه قد غرق تماما فى بحر الضياع ، أو فى بحر الغياب الشامل عن الوجود ، وأنه قد فارق الدنيا الفعلية ، وأصبح يقاوم الأمواج العاتية ، والجميع يتصورون انه مجرد جثة ، فيصرخ فى استغاثة هائلة ترج شطئان العالم :

ارميلى طوق
الدوامات بتشدنى ومحتاج لإيد
تسحبنى فوق
ارميلى طوق ..
ارجع به تانى لنفيتى
من أد إيه عمال بعافر فى الغرق
واشرب فى ملح
وألف مركب رايحة جايه تبص لى ..
على إنى ميت
رغم ان زفيرى بيهد الشطوط – ص٤٠

وإذا كان إخلاص الشاعر للبسطاء فى بلاده ، ينبئ عن أن معنى الإخلاص بشكل عام ، وهو معنى أساسى لديه ، فمن الطبيعى أن تستشعر الخلاصه لحبيبته التى عاشت العمر معه ، وشاركته حروبه ضد الظلم والظلام ، وأعطته العاطفة والحب والسكينة والجمال ، والمرأة دائما هى رمز

العطاء ، وهى ترى الحب ساحة تضحى فيها بجسمها وروحها وهى راضية . فالمرأة هى الحب نفسه ، ومن الصعب أن ترى السعادة أو أن تتخيلها دونما وجود امرأة .. فالمرأة هى مفتاح السعادة الحقيقية وهذا ما يمكن أن نتابعه فى قصيدة ( شريكتى فى الرحلة الجميلة — ص٦٣ ) :

وما اعرف عدّى من عمرى ف حضنك كام ..
ماهى الأيام .. معاكى بتبقى شئ تانى مالوش تقويم .
ولما مشيت ف قلبك .. شدنى الترحال
ولو احساسى كله اتقال
ماهيكفينى ألف ديوان
يانسمة حب بتهفهف على الوجدان وتحيينى
سنين وانتى تقاسمينى ف شهيق الروح — ص٦٣

وينهى الشاعر قصيدته بهذا المعنى الجميل الذى يجعل الحب مقترنا بالزمن كله ، فى الماضى ( الذكرى ) وفى الحاضر ( يحدث الحبيبة : بقولك إيه ) ، وفى المستقبل ( بكره ):

هقولك إيه ؟
ياأجمل ذكرى فى الماضى ،
وأروع حلم جاى بكره
بحبك حب مايعبرش عنه كلام ولا (شعرا) — ص٦٤

وللشاعر معان غزلية رائعة ، لعل أهمها وأكثرها رومانتيكية هو ما ورد فى قصيدة ( رسمتك بين خلاياى — ص ٧٥ ) وهى مليئة بصور مبتكرة تدل على قدرة الشاعر على الابتكار وعلى التفرد الإبداعى ، عندما يجعل من نفسه عشا أرجحته الحبيبة على فرعها ، كما لو كانت هى نفسها شجرة ، وتصبح علاقة الحبيبين مثل علاقة العش

بالشجرة ، أو عندما يجعل مشاعره وعواطفه مثل النجيل الأخضر الذى يفرشه تحت أقدامها ، مثل الجنة تحت أقدام الأمهات ، فى المأثور :

واموت شلبك ..
مشاعرى ف طرف جلبابك
دنا العش اللى مرجحتيه على فرعك ،
باشوف فيكى ..
مشاعر ما اقدر أوصفها .. ونا شاعر
ولا احكيها ..
ملامح تعجز الريشة ..
فى إيد فنان تحاكيها

ويافرش تحت رجليكى مشاعرى نجيل – ص٧٥

***

ونحن جميعا نريد لتقاليد العامية أن تثبت ، ونريد أن نظل نطورها ونضيف إليها ، حتى تظل التجربة تتطور على أيدى الشعراء جميعا ، بدلا من أن يظل كل شاعر يمارس تقاليد مختلفة تخص تجربته وحده ، وهناك على سبيل المثال اضطراب عام فى استخدام حرف الجر ( فى ) فالبعض يضعه كماهو ، والبعض يختصره إلى ( ف ) ، والصحيح أن هذا الحرف يمكن أن يكتب بالطريقتين حسب طبيعة الجملة الموسيقية ،

فلو كانت تتطلب إشباع المد كتب بالياء ، وإذا كانت تتطلب نطق الخطف السريع تحذف الياء ، وقد جاء فى أحد نصوص الشاعر عبد الناصر حجازى هذا البيت الشعرى: ( وما اعرف عدّى من عمرى ف حضنك كام – ص٦٣ ) وقد أورد الشاعر حرف الجر هكذا ( فى ) على الرغم من أن

اشباعه بهذه الطريقة سيحدث خللا موسيقيا فى أثناء قراءة البيت ، لأنه يجب أن يقرأ بطريقة سريعة ، أقرب إلى الخطف منه إلى الا شباع .

وهناك قضية أخرى : فعندما يقول الشاعر " عبد القادر مرسى " : ( دبلانة — ص٧ ) فهو يخالف تقاليد العامية التى رسخت طوال العقود الماضية ، لأن التاء المربوطة لا مكان لها هنا ، ولا مكان لها فى العامية المصرية إلا فى حالة الإضافة ، ومن المفروض أن تكتب هذه الكلمة هكذا : ( دبلانه ) ، والمشكلة نفسها يمكن أن تتكرر مرة أخرى فى كلمتى " شقيانه " و " محروقه " ، فقد طبعت بهذه الصورة : ( وشوش شقيانه تحت الشمس محروقه — ص٩ ) ، ولكن المسألة تختلف فيما يخص كلمة "حتة" فالتاء تنطق ، وقد أثبتها الشاعر بالفعل:( وحتة جبنه فوق لقمه ) ، وهذه المشكلة تتكرر كثيرا ، ولدى عبدالقادر مرسى أيضا طرائق كتابية أخرى مخالفة للنظام العام الذى سارت عليه الكتابة بالعامية ، فهو يكتب القعدات ( بمعنى الجلسات ) : ( وكنا ننصب الأعدات — ص٣٠ ) ، وغير ذلك مما يجب على شعراء العاميه الانتباه له .

وكذلك عندما تكتب الشاعرة " زينب أبو الفتوح " كلمة ( محطه ) هكذا : ( ولا هيّه محطة هاتنزل فيها — ص٢٨ ) ، أو تضع الهمزة فى أعلى الألف فى كلمة لإمتى ( ص٢٦ ) ، فتكتبها لأمتى ، وبخاصة عندما تكررها فهى ليست مجرد خطأ مطبعى ، وبذلك تخالف الشاعرة أيضا القواعد العامة للكتابة بالعامية ، وهى القواعد التى استقرت لفترة طويلة ، لأن الهمزة فى العامية ، مثل

الفصحة ، وتوضع فى المكان الذى يوضح نطقها سواء أكانت فى أعلى حرف الألف أو فى أسفله .

والأمر نفسه يمكن أن يتكرر عند الشاعر محمد التمساح ، وكلمة ( مرّه ) كتبها الشاعر : ( مرّة القلق والنوم / حبّوا يكونوا صحاب – ص١١ ) ، وكذلك يمكن أن يكون وجود الهمزة فى كلمة ( احباب ) خطأ موسيقيا سيعطل نطق البيت الشعرىّ موسيقيا عندما قال : ( لو ناوى نبقى احباب – ص١ ) . وعندما يقول الشاعر عبدالناصر حجازى : ( والضلام حاطط عنيّا .. / جوّة عبه – ص٢٥ ) فهو يتجاوز الصحة لأن لفظة
( جوه ) الشعبية لا ينبغى أن تنتهى بالتاء ، وإنما بالهاء . وهكذا

وهذه مجرد أمثلة للاستشهاد على الفكرة ، ولكنها ليست أمثلة حصرية لأننا لو أردنا أن نحصر مثل هذه الظواهر فسوف نرصد عددا هائلا منها ، وعلى الشعراء أن يراعوا هذه الملاحظات البسيطة لكى يحققوا عملية الكتابة الشعرية بالعامية .

## ستة دواوين . اغنيات فى حب الوطن

د / صلاح فاروق

يعرف المتابع للقصيدة العامية المصرية أنها مرت بمراحل عدة ، تكاد توازى مسيرة القصيدة الفصحى فى القرن الأخير . وأنها خلال تلك الرحلة تركت بصمات راسخة وعلامات فى الشعر عامة ، وفى شعر العامية خاصة ، ومن خلال هذا التاريخ تتوالد أجيال شعراء العامية المصرية مسلمة راية الشعر من جيل إلى جيل .

وإذ أتاحت لى الظروف أن أطالع عددا من دواوين العامية المصرية فى إقليم القناة وسيناء الثقافى ، فقد وجدتنى أستعيد هذا التاريخ المتطاول ، وأتنسم روائحه العطرة من لدن بيرم التونسى إلى صلاح جاهين وفؤاد حداد ، إلى آخر القائمة المتطاولة التى تضم من الأجيال المعاصرة بهاء جاهين ومسعود شومان ومحمود الحلوانى ، وكثرة كاثرة من الأصدقاء المتميزين فى العامية المصرية ، وهو ما يصعب حصره فى هذه العجالة .

وأمام تلك الذكرى ، قرأت الدواوين الستة المشار إليها ، وهى على وجه الحصر : هلهلة للأستاذ على نظير هويدى ، يافنى حياتى للأستاذ عبدالله محمد الهادى ، كفاح شعب القناة للأستاذ فوزى محمود أحمد ، الناس قلوبها اتغيرت للأستاذ أحمد رشاد أغا ، بين الجسد والروح للأستاذة مروة

عبدالسيد الصعيدي ، ووجه آخر للقمر للأستاذ احمد ابو حج.

ومع سعادتي بقراءة الدواوين الستة للأصدقاء المشار إليهم ، ومع اختلافهم من حيث التجربة والروح فإنني أود أن أقف قليلا أمام تلك التجارب . وسأبدأ بما رأيت أنه سمات عامة مشتركة فيما بينهم ، آملا أن يُنظر إلى وقفتي هذه بوصفها إطلالة محب لا يحركها إلا محبة الشعر ومودة الشعراء .

وأول تلك الملامح المشتركة وأغناها ، ما يمكن أن نسميه الاتكاء على الهم الوطني في بناء التجربة الفنية ، حيث يأتي الوطن في هذه التجارب بوصفه المرآة العاكسة التي تتجلى من خلالها تجربة الشاعر . وهو الملمح الذي أعطى الدواوين مجتمعة حسا سياسيا ، خاصة في ربط الهم الوطني برافديه الأساسيين في الثقافة المصرية ، أعني الأصلين العربي والإسلامي ، إضافة إلى تيار قوي من الجذور المصرية ، يمزج العربي والإسلامي معا ويصنع منهما قصيدة خاصة في تشكيلها الفني . نرى هذا الملمح في قصائد كثيرة ، منها على سبيل المثال قصيدة كلمة حق للصديق على نظير هويدي في ديوانه ( هلهلة . ص ١٥ ) .
يقول :

من حق
اسمعها مني يا ولد العم كلمة حق
مهما تماطل ما فيش باطل حيصبح حق
وأنا عزمي لو شاب راح يرجع شباب يسحق
وبيني وبينك حيفصل رب العباد بالحق
ياللي أذيت المسيح والغدر من طبعك
وقتلت كل نبي ما وافقش على طمعك
وكل شجرة فساد في الأرض من زرعك

إزاي أطاوعك وأستناك تقول الحق .

والإشارة فى المقطع إلى اليهود ومن ساعدهم واضحة ولا تحتاج إلى تأويل . لكن ما يجب أن ننتبه إليه أن هذه الإشارة مرتبطة ارتباطا وثيقا بما يمكن أن نسميه الثقافة الشائعة ، وهى الثقافة التى تختصر الأزمات الشخصية والأزمات العامة سواء بسواء فى شكل من أشكال نظرية التآمر التى ترد كل فساد إلى تدخل عنصر خارجى فى مقدرات الوطن ومقدرات أبنائه . وبالتالى يختفى من مثل هذا الخطاب ما يمكن أن نسميه النقد الموضوعى للنفس ، ويحل بدلا منه نوع من جلد الذات أو التعالى على الآخر . وكلاهما من مظاهر الخلل فى القياس المنطقى لسيرورة الأشياء .

ولذلك من البدهى فى مثل هذا الخطاب أن ينتقل الشاعر مباشر من مقدمة شخصية أو شبه شخصية لقصيدته ؛ ليرد ما جاء فيها إلى ذلك الآخر . ودليل ذلك فى المقطع السابق أن الشاعر قرن فعل الحق وقوله بالذات ( الوطنية ) فى مقابل وسم الآخر بضده : أى الباطل . والشاعر يرد ذلك أيضا إلى أسباب عامة تقترن بالتاريخ الشفاهى للعلاقة بين اليهود وأنبيائهم على ما يراه المسلمون خاصة والعرب عامة ، ويصدق مثل هذا الحكم على قصيدة الصديق عبدالله محمد الهادى عزية جهنم فى ديوانه (ياغنى حياتى . ص ٤٢ / ٤٣ ) ، حيث يقول منبها إلى شر الرضا بما يفرضه ذلك الآخر :

يا أمة نبينا
راعينا راعيكم
وعابر علينا
هيعبر عليكم

يجرف أمالنا
ويسرق أملكم
وساعة خرابكم
هيجي غرابكم
ينوح علينا

ففي هذا المقطع يشدد الشاعر على وحدة المصير بين أبناء الأمة الواحدة ؛ إن يكن خيرا فخير ، وإن يكن شرا فهو شر ، ومن ثم فالأولى بنا - حسب منطوق القصيدة - أن نلتفت إلى ذلك الراعي الآثم ، الذي يجرف الأمال من هنا ويسرق الأمال من هناك . واللافت في المقطع أن الشاعر اعتمد على تحويل دلالي لمجرى لفظين تاريخيين مؤثرين في ثقافتنا العربية المعاصرة ، الأول ، لفظ راعينا الذي يردنا مباشرة إلى الأصل القرآني في النهي عن خطاب الرسول صلى الله عليه وسلم بما اعتاد اليهود استخدامه في خطاب النبي صلى الله عليه وسلم على سبيل الكيد والسخرية " لا تقولوا راعنا وقولوا انظرنا " ؛ إذ في لفظ الرعاية المذكور تحريف متعمد للفظ ليدل على الشر في باطنه لا الخير . وكأن الشاعر بهذا الالتفات الدلالي يربط الحاضر بماضي ذلك الآخر مؤكدا سوء طويته وشر منبته .

واللفظ الثاني الذي عمد الشاعر إلى تغيير دلالته هو لفظ " عبر " الذي اقترن في الذاكرة المصرية ، ولدى أبناء القناة وسيناء خاصة بالعبور العظيم في السادس من أكتوبر ١٩٧٣ . غير أن العبور المذكور في هذه المرة جالب للشر لا الخير ؛ إذ تبدلت الأدوار فأصبح الشرير / الآخر هو العابر وصاحب الأرض هو المصاب بذلك العبور . على أن التفات الشاعر هنا مستفيد أيضا من الدلالة العامية للفظ العبور ؛ إذ فيها معنى المرور اللحظي المؤقت الذي ينتهي

ريثما يبدأ . وبعيدا عن هذا الالتفات البلاغى اللطيف ، نلحظ أن أمر الدفق العاطفى المرتبط بالهوية العامة للوطن يتجلى فى صورة أخرى متكررة ، تتحدد فى الغناء للقدس مرة ولفلسطين عامة مرة أخرى . والمنطوق الدلالى فى الحالتين واحد ، على نحو ما يقول أحمد أبو حج فى قصيدته راجعة يا فلسطين من ديوانه (وجه آخر للقمر ، ص ١٢ / ١٣ ) :

بتراب الأرض اللى رعتنى
وحنان الأم اللى ربتنى
وخدتنى بعيد وودتنى
بلدى يا بلدى يا فلسطين
بحلف بأرضك وترابك
مهما يكون برضوا إحنا أحبابك
من باب القدس أدخل بابك
بلدى يا بلدى يا فلسطين
بأرواحنا ودمنا نفديكى
نشعلها ثورة بأراضيكى
نضرب ونحارب أعاديكى
بلدى يا بلدى يا فلسطين
..........................
بحلف على أرضك لأعدائى
أنا جندى والأصل فدائى
أحرق بالنار دم أعدائى
بلدى يا بلدى يا فلسطين

ومن اليسير أن نلحظ فى هذه الأسطر تركيز الشاعر وتأكيد ولعه " ببلده " فلسطين . وياء النسب التى يستخدمها فى هذا التأكيد " بلدى " هى على سبيل المجاوزة ، لكنها دالة على الإحساس العام الذى يتحرك فى

إطاره الشاعر ، فهو يرى أن بلاد العرب والمسلمين جميعا وطنه ، و أن واجبه هو الدفاع عن هذا الوطن . أما كيف يدافع ؟ فالبادي لنا أن الشاعر لم يفكر طويلا في هذه المسألة ، واكتفى - كعادة الكثيرين - في هذه المواقف ، بتأكيد استعداده للفداء .

ويبدو أن الصديق الشاعر فكر وهو يصوغ القصيدة فيما يشبه الترنيمة التي يسيطر بها على مشاعره ، ويدفعها في آن إلى أقصى طاقاتها الانفعالية ، ولذلك عمد إلى تكرار اللازمة الإيقاعية ، حتى ولو كانت سطرا شعريا مستقلا " بلدي يا بلدي يا فلسطين " ودون أن ينتبه إلى أن الجملة التي استخدمها في التعبير ، وهي من المسبوكات المحفوظة التي حملتها الذاكرة في أغان وقصائد مشهورة ، سبقت إلى معنى الشاعر من زمن بعيد .

ومع هذا الفوران العاطفي الممتد فلعلنا نلتمس العذر لأصدقائنا الشعراء فيما قد نأخذه عليهم من سذاجة الصورة التي عبرت عن حبهم المخلص للوطن . والعذر الذي أعنيه يتلخص في ملحوظة قد تبدو ساذجة ومعروفة ، غير أنها أيضا تفسر الكثير ، وأعني بالكثير تشابه التجارب المعروضة . وغيرها أيضا . في الاندفاع وراء السطح المباشر لتناول الدقائق الفنية . أما العذر المشار إليه فيتلخص في الوظيفة الفنية التي تؤديها مثل هذه النماذج الشعرية . وقد نتذكر معا في هذا الشأن أن الشاعر القديم كان بوجه من الوجوه لسان قبيلته / أمته ، ورسولها الإعلامي المفوه . فلما تقدمت التجارب بحداثة القصيدة العربية تخلى الشاعر عن هذه الوظيفة لصالح الضرورة الفنية فحسب . وقد ظن الكثيرون - و أنا منهم - أن أمر الشاعر الخطيب أو الشاعر المحارب الذي يدافع عن أمته وضميرها قد ذهب إلى غير

رجعة . إلا أن نظرة واحدة إلى الكثرة الكاثرة من شعر العامية المصرية ، ومثله الفصيح . في أغلب أقاليم مصر خاصة ، تبين أن هذه الوظيفة هي الأقرب والألصق بكل تجربة تتلمس لنفسها خطا مستقلا ، وتسعى إلى إثبات وجودها في تاريخ العامية المصرية .

صحيح أن الكثيرين من أصحاب هذا التوجه يرتدون عن هذا النهج إلى أمر الفن الخالص بعد أن تزداد بهم الخبرة حنكة وتزيد التجارب صقلا ، إلا أن المغزى وراء ذلك يبقى واضحا ، فالشعر في ضمير العامية التي تتوجه إلى العامة هو الصوت المغني ، وهو الترجمة المباشرة لآلام و أحلام الأمة . ويتصل بهذا المغزى ويؤكده أمر ثان ؛ إذ يلحظ الكثيرون من المهتمين بشئون الشعر أن القصيدة المصرية المعاصرة تتوجه إلى التخلي عن الانحياز لصوت صاحبها في مقابل الانحياز إلى القصيدة نفسها . وبمعنى آخر ، فقد يكون بالمستطاع رصد وتعيين السمات العامة المشتركة في مجموعة من القصائد لمجموعة من الشعراء ، إلا أن غير المستطاع في ذلك أن تحدد نسب القصيدة بردها إلى شاعرها . وبعبارة ثالثة ، يمكن القول إننا نعيش مع بدايات الألفية الثالثة عصر الشعر لا عصر الشعراء .

ودليل ذلك أيضا وعلامته الجانب المقابل لأغنيات الوطن التي عرضنا نماذج منها ، أعني الجانب الذاتي الذي يتوجه إلى تصوير تجارب الحب العامة . وهو في جملته لا يخرج عن نهج تصوير الوطن من حيث الاعتماد على المعنى المجرد المباشر والخيال الساذج الذي يكتفي بالاتكاء على موروث سابق في تاريخ الشعر ، عاميّه وفصيحه سواء بسواء . ومثال ذلك قصيدة " حاسّتني الصدف " من ديوان مروة عبد السيد " بين الجسد والروح . ص ٣٥ / ٤٠ " ؛ حيث تقول :

انا حاستنى الصدف
لما تجمعنا
من غير صدف بيكون
الكون بلا معنى
فى البعد تنده بعض
الدنيا تسمعنا
و انا حاستنى الصدف
لما تجمعنا
خليك حبيبى هناك
لوناسى مش ناسياك
مشغول ... حياتى فداك
وفى يوم ح نتقابل
والاه تودعنا
و انا حاستنى الصدف
لما تجمعنا

.......................

وفى كل صدفة حياه
نحياها وحدينا
تنزل نجوم الليل
ويّاها ترفعنا
يحضنا القمر
ونعيش لبعضينا
و لا حد يمنعنا
وانا حاستنى الصدف
لما تجمعنا

فالفكرة الأساسية التى تعتمد عليها طرافة القصيدة هى الصدفة الجامعة ، الصدفة التى تتيح اللقاء حيث لا لقاء . ويبدو أن ما فتن الشاعرة بفكرتها يكمن فى الإيحاء

الموازى لمعنى الصدفة من حيث استحالة اللقاء فى مقابل حالة انتظار مستمرة لذلك المستحيل ، الأمر الذى يصبغ الذات الشاعرة بصبغة العذريين والرومانسيين الذين يفنون فى حب معشوقاتهم ، دون النظر إلى موقف المعشوق من ذلك الحب . وكأن الأمر فى جملته ينحاز إلى جعل الصدفة مركز الكون والمبتغى الذى يضمن حياة الذات الشاعرة يتدفق عاطفتها نحو ذلك الحبيب الغائب .

ولعلنا نلحظ فى هذه الترجمة اليسيرة لمعنى القصيدة أن نهج الوفاء والفداء الذين أبدتهما الذات الشاعرة دون انتظار مقابل ، مع الاستعداد الكامل للتضحية بالنفس دون تحديد الكيفية ، هذا النهج هو عينه المنطق الذى تبناه واتبعه الأصدقاء الشعراء فى النماذج السابقة عند التعبير عن حبهم للوطن ، الأمر الذى يؤكد فكرة الشيوع التى تعتمد عليها هذه النماذج ، كما يؤكد عدم اتضاح الخصائص المميزة لكل شاعر على حدة . وقد يكون من المناسب أن ننظر فى نموذج آخر لتأكيد هذه الفكرة ، وقد اخترت لهذا الشأن قصيدة " خليك قريب " من ديوان " الناس قلوبها اتغيرت ، ص ٦٣ " للصديق الشاعر أحمد رشاد أغا . يقول :

خليك قريب ولا تبعدشى
الصبر طيب ولا تقلقشى
دا الشوق ناره قايده فى قلبى
وعيونى صاحية ميتنامشى
خليك قريب
باشتاق إليك وواحشنى بجد
واسأل عليك .. ما يجينى الرد
يا ما عيونى .. سألتنى عنك
وانت عليه ما تسألشى

خليك قريب
إيه غيرك قولي يا خلي
اخدت ع الهجر تملى
عينيه حالفه يوم متنام
عشان تجيني .. ما تهجرشي
خليك قريب
يا حبيبي قوللي إيه يرضيك
تعبت قلبي .. الله يهديك
إن كنت ناوي .. تغيب وتطول
أنا علي بعدك .. ما قدرشي
خليك قريب ولا تبعدشي

صحيح إن الصديق الشاعر احترز لنفسه فوضع تحت العنوان هامشا صغيرا يحدد الجنس الأدبي لقصيدته بقوله ( أغنية ) وكأنما هذا التحديد يعفيه من التزام الأعراف الفنية في تشكيل قصيدته . غير أن هذا التحديد يلفتنا إلى خلط شائع يرى في الأغنية جنسا أقل درجة من القصيدة الكاملة . وهؤلاء أذكرهم . إن شاءوا . بأغنيات و قصائد رائعة لشعراء سبقوا إلى الزمن الجميل ، منها ما يحضرني الآن للشاعر الكبير عبدالرحمن الأبنودي في قصيدتيه / أغنيتيه " يابو الهوى العالي " التي غنتها فايزة أحمد " والقلب الخضراني " التي غناها عبد الحليم حافظ . وكلتاهما قصيدتان بديعتان تتمثل فيهما سمات الشعر غير منقوصة . والمغزى وراء ذلك أن اتجاه القصيدة العامية إلى التخفيف من لغتها لمناسبة التحولات العامة في ذائقة التلقي . كما أظن . انحرف عن مساره الطبيعي لصالح سلطة إعلامية غير رشيدة . ولو انتبه الشعراء لقدرات قصائدهم المغناة لتخطوا بها أزمنة عدة على

النحو الذي حققته قصيدة
الفصحى في المجال نفسه

وعلى أية حال نلحظ في القصيدة المعروضة أن الصديق الشاعر اعتمد على تأكيد طلبه " خليك قريب " معللا طلبه باشتعال الشوق وذهاب النوم . وهو المعنى الذي تكرر في المقاطع الأربعة دونما إضافة بارزة . بل إن الشاعر كما أقدر لم ينتبه إلى التناقض الذي يصنعه السطر الثاني من القصيدة . فالخبر العام ( الصبر طيب ) المتبوع بعدم القلق ليس قرينا طبيعيا لصاحبته المفارقة . ولو اقترنا ، أي لو اتحد موقف الذات الشاعرة وحبيبتها لما اشتكت من تعب القلب . وهي الذات التي تتضاءل لحبيبتها دونما سبب ظاهر " إن كنت ناوي تغيب وتطول ... أنا على بعدك ما قدرشي " وكأنما الحب قرين الذلة والمسكنة ، وهي الصورة الموروثة من قصص العذريين بغير تقدير لمواقف أولئك العذريين في زمنهم الماضي .

ومع هذه المآخذ اليسيرة التي قد تعترض القصائد التي عرضتها ، إلا أن الإنصاف يقتضي منا أن نذكر بوضوح ميزات خاصة ، نستطيع أن ننسبها إلى كل ديوان على حدة . ومن هذه الميزات ما تجلى في ديوان الصديقة الشاعرة مروة عبد السيد الصعيدي " بين الجسد والروح " . فالديوان في جملته تجربة واحدة ، يدور حول المقابلة بين الجسد والروح ، أي تماما كما يعبر عنوان الديوان . وقد اختارت الذات الشاعرة لهذه المقابلة رمزا متصلا ، يمثل جانب الخير منها ، هو النجمة المنتظرة ، النجمة التي تتطلع إلى غد يشرق فيه ضوء نهارها ، حيث تلتقي فارس الأحلام ، أو تستقر في موضع ثابت من الحياة ، يحميها من التردد

والقلق . وقد يكون المثال الأبرز على هذا المنحى قصيدتها " بذرة شوق . ص ٥٥ / ٥٩ " التي تقول فيها :

ما بين الكبرياء والضعف
كتمت فى قلبى أنائى
زرعت ف قلبى بذرة شوق
رواها الدمع جوايا
لقيتها نابتة بتفرع
فروع بتطل من عينى
وتتفتح زهور الشوق مع البسمة
وفرع جديد بيتحكم ف خطواتى
ف إيدى غصن ومنور
يهدهد إيده ف سلامى على فرشة من النوار
لكن فجأة تقيد النار ف قلب الكبرياء ويفوق
يقطف زهرى والنوار
يقطع فيا شجر الشوق
يقولى الضعف مش موجود
لازم قلبك يشيل راسك
تكون مرفوعة دايما فوق
أناجى الدمع والوصل
يجينى يوم يونسنى
ألاقى الدمع ف عيونى
بيبكى حزين
لأنه سجين
وجفنى هو سجانه
لإن الكبرياء حاكم
ومن ضعفى
ألاقى الدمع من تانى
بيفتح مجرى جوايا
ويروى كل بذرة شوق

واللطيف فى هذه القصيدة أنها تكاد أن تكون " ملخص القصة " - على ما يقول صلاح عبد الصبور - فيما يخص تجربة هذا الديوان ، فالقصيدة تعرض موقف الذات الشاعرة من التردد بين الاستجابة لشئون الحب ، والنفور من هذه الاستجابة ، حيث يقف الكبرياء حائلا بينهما . أما الوسيط الذى يحل هذه المشكلة فهى الدموع اللاسعة ، الدموع التى تروى بذور الشوق مرة أخرى ، وتبعث الإحساس بالحياة . وإذا شئنا فبإمكاننا القول : إن الضعف هو النجمة العالية وهو الزهرة الأنثوية المتفتحة ، فى مقابل الكبرياء الذى يمثل العنت الإنسانى وجحيم الوحدة . واللطيف حقا أن هذه الرموز المختارة فى ديوان الشاعرة عبرت إلى حد كبير عن إحساس الأنثى العام ، وترددها بين الظهور بمظهر القوة فى عالم يسيطر عليه الرجال ، والظهور بمظهر القوة النقيضة المسمى ضعف الأنثى على خلاف الحقيقة .

ثانى الدواوين فى هذه المجموعة هو ديوان الأستاذ أحمد أبو حج " وجه آخر للقمر " . و أبرز ما فى هذا الديوان تلك المقطوعات الصغيرة التى تلمست إحساس الضعف الإنسانى الطبيعى ، وحاولت ترجمته فيما يشبه المواويل الشاملة . وكما أقدر ، فإن أجمل هذه المواويل ما سماه الشاعر " مدار العشق ، ص ٢١ " ، حيث يقول :

اللى اتكتب ع الجبين  
لابد العين تصبر له  
واللى عشق يا ناس  
الحلو يمرر له  
حتى لو شرب شربات  
سكر يمرر له

لكن أصيل النسب
يصبر على البلوات
يصبر على بلوته
ميهمهوش لو مات
أوعى تصاحب ندل
لا فى شدة و لا أزمات
الندل لو مات
الموت استرله

وما أود أن نقف عليه فى هذه القصيدة ببعض الصبر ذلك الشكل العام الذى اتخذه الشاعر عنوانا لقصيدته ، أعنى الموال . ولست فى حاجة إلى الحديث عن تاريخ هذا الفن وتأثيره فى الوجدان الشعبى العام . وإنما أريد التنبيه إلى إفادة الشاعر من هذا الشكل فى صناعة مقابلة خفية بين العنوان " مدار العشق " والمتن الذى هو القصيدة . ولو دققنا النظر لحظنا أن هذا المتن لا يذكر من أمر العشق إلا تأثيره على العاشق فى أربعة أسطر لا غير " واللى عشق ... يصبر له " وهى مسبوقة ومتلوة بحكمة عامة شائعة " اللى انكتب .. الموت استر له " . على أن المقابلة المدهشة بين العنوان و المتن هى التى جعلت العلاقة بين العشق من ناحية والقدر والصبر إلى الموت من ناحية ثانية علاقة خاصة ، يتجلى فيها العشق بوصفه سببا رئيسا للموت : لا علاج له إلا الصبير والرضاء بالقدر . إضافة إلى الإيحاء العام الذى تقدمه القصيدة فيما يشبه اختصارا لقصة طويلة عن عشق الذات الشاعرة ومصيرها المحتوم الذى انتهت إليه ، الأمر الذى يجعل المتلقين مشاركين فى هذا الإحساس ومشفقين من مصيره إن لم يكونوا مشاركين فيه .

والديوان الثالث هو ديوان " كفاح شعب القناة " للأستاذ فوزي محمود أحمد . وأبرز ما فيه هو توجه الديوان كاملا باستثناء قصيدتين أو ثلاث إلى ترجمة عنوان الديوان الذى هو عنوان أولى قصائد الديوان وأطولها " كفاح شعب القناة ". فالشاعر وجه جهده فى هذه القصائد إلى تسجيل وقائع الكفاح على نحو ما رآها ، وأضاف إليها ملمحا فريدا فى الشعر ، حيث قرن الوقائع بدعوى صريحة إلى العمل والإنتاج بوصفهما امتدادا لهذا الكفاح . وفى هذه الإضافة تحديدا ظهر الاهتمام بفكرة العمل . الذى هو شأن وطنى ، بوصفه هما ذاتيا إنسانيا ، عبر من خلاله الشاعر عن آلامه وأحلامه الخاصة . ومن قصائده الدالة فى هذا الشأن قصيدته " يا سلام على الذكرى . ص ٦١ / ٦٤ " ، حيث يقول :

شفت الهلال
فى السما طالع
والنجم
بيغنى ولامع
والليل سامع
منظر فريد
فكرنى بالمينا
وبالفلايك
واقفة فى الغاطس
حوالين السفينة
فكرنى ( بالمعمل )
متشوفش منه فى الظلام
غير نور
برسم الأجهزة
فكرنى بالزينة
وكيف يبقى الطريق فى العيد

وكيف المنتزه

......................

إلى أن يقول فى الختام :

يا سلام على الذكرى
منظر جميل
بإذن الله يعود بكره
وأرجع حتتى
أنا نفسى أرجع حتتى
دنا يا ما طالت غربتى
عن إذنكم
أنا رايح اسلم خدمتى

ومن الواضح أن الشاعر يرتبط بذكرى مدينته الباسلة " السويس " وبمعالمها المشهورة ؛ خاصة القريب من نفسه " المعمل " . وقد جعل الشاعر من هذه الذكرى سببا للتعبير عن إحساسه العميق بالغربة وإحساسه القوى بالشوق إلى عودته ؛ فجاء التعبير متراوحا بين الوصف المباشر والكناية اللطيفة ، حتى يختم التعبير كله بجملته المدهشة لما فيها من مفاجأة " عن إذنكم . أنا رايح اسلم خدمتى " . فهذه الجملة جعلت من الذكرى المعروضة فى القصيدة خطا متصلا يربط بين الماضى والحاضر ، على نحو يؤكد استمرار مسيرة " العمل " رغم تقطعاتها العارضة ، الأمر الذى يؤول بالقصيدة إلى معاصرة مغايرة للمألوف فى التعبير عن الأحاسيس الرومانسية الساذجة فيما يختص بالشوق والغربة . وهو ما يؤكد مرة ثانية أن الشعر ما زال بمقدوره أن يكون لسان حال أمته إذا أحسن القيام بمهام هذه الوظيفة . وقد يكون من المناسب هنا أن أذكر . على سبيل المقارنة اليسيرة . موقف شعراء الخمسينيات من المدينة ، فجميعهم رأى فى تلك المدينة [

القاهرة خاصة ) الفاتنة اللعوب ، وعلب الليل الخانقة ، المدينة التى تتزين بالأضواء دون أن ترعى حرمة الغريب . وهو موقف يؤول فى نهايته إلى لون من الحذر المشوب بالنفور ، على غير ما قدم لنا الصديق الشاعر فوزى محمود فى ملحمته / الديوان " كفاح شعب القناة " ، حتى وإن يكن العنوان تكرارا مشوها لكتاب مشهور ، درسه طلاب المرحلة الإعدادية لزمن طويل " كفاح شعب مصر " . إلا أن تلك المماهاة أو المضاهاة بين العنوانين قد نرى فيها إفادة من الإرث الشعبى لتأكيد الإرث الشعبى الجديد .

ورابع هذه المجموعة هو ديوان الأستاذ الشاعر أحمد رشاد أغا " الناس قلوبها اتغيرت " . وهو كديوان الأستاذ فوزى محمود يوجه اهتمامه إلى التعبير عن بطولات مصر ومدن القناة وسيناء خاصة ، غير أن تعبيره يتخذ شكل التحية العابرة ، أى التحية التى تكتفى بالخطاب المباشر والتعبير الانفعالى المؤقت . ومع ذلك فطاقة الديوان الشعرية تظهر فى تلك القصائد القليلة التى خصصها الشاعر للحديث عن نفسه وعن تجاربه الخاصة . ففيها يتجلى حدس الشاعر وقدرته على التقاط رؤى شعرية مميزة ، على نحو ما يقدم فى قصيدته " رؤية جنايني ، ص ١٥ " ، حيث يقول :

سكر الشجر من ريحة الورد
ورقه اتمايل ع الأغصان
والياسمين بالعطر اتمد
شاف الفل كمان هيمان
راح النرجس نام ع الخد
يحلم يصحى على الكروان
صوته حلاوته مش على حد
خلى الكل سعيد فرحان

ضحك الشجر ورقه اتندى
فى لحظة صمت ونوم الكون
فى عز الفجر غنت وردة
فرشت ضى بقلب حنون
تصحى الدنيا بصوت الهمس
جايبه معاها النور والشمس
تمحى ظلام ترمى الأمس
ولجل عيونها الصعب يهون
ع الشجرة جناينى شاهد
عصفور على ولده يعشش
قال سبحان الله الواحد
قلب الأم حنان ما يغشش
شاف الزرعة وهى بتكبر
قلبه معاها سمى وكبر
طرح النوى شهد مسكر
والبستان بقى مسك وعنبر
يبقى ازاى نلوم الشجر
لما يشم الورد ويسكر

والبراعة فى هذه القصيدة تأتى من اتخاذها ما يشبه الأمثولة فى بنائها العام ، حيث تحكى موقف ذلك الشجر من مشاهد الطبيعة من حوله التى هو جزء منها . ولولا ظهور الجنايتى فى مقطع الختام لأصبحت الوردة فى المقطع الثانى رمزا بارعا لكل ما يحمل معنى الحب والأنوثة والخير . صحيح إن الجنايني يشير إلى الذات الشاعرة من طرف خفى ، لكن إصرار تلك الذات على توجيه حركة الدلالة إلى حكمة مستخلصة ، تظهر فيها الأم بحنانها المألوف ، وإن تكن عصفورة ، كما يظهر التعجب من قدرة الله الذى ساوى بين جميع خلقه فى هذه الخصال الإنسانية

. أقول : لولا هذا التوجيه المتعمد للدلالة لتصبح القصيدة ذات مغزى مقصود يؤكد وحدة الخلق لأصبحت القصيدة بنفسها أمثولة رائعة ، تحتمل من التأويلات بقدر ما تحتمل الوردة ويحتمل بستانها المتخيل . ومع ذلك لا نستطيع أن نغفل براعة الشاعر في هذه القصيدة حيث أفاد من طبيعة التشكيل الفني في مبنى الأمثولة الذي هو استعارة موسعة ، فطعّم مشاهده بصور استعارية لافتة ، لعل أبرزها الوردة التي ألححت في الإشارة إليها ، وكذلك استعارته قلب الأم منسوبا إلى العصفور تأكيدا لوحدة الخلق على ما أسلفت إليه الإشارة .

والديوان قبل الأخير في هذه المجموعة هو ديوان " يامغنى حياتي " للأستاذ عبدالله محمد الهادي . وهو ديوان يترجم متنه عنوانه ، ويعبر عن تجربة ذاتية خالصة ، أوقفها الشاعر على تلمس أبعاد نفسه المضطربة ، مجسدا من خلال هذا التلمس أسباب القلق وإحساسه بالحزن والفقد .

وعلى الجملة نستطيع القول : إن قصائد الديوان تجربة واحدة ، أو حالة واحدة ، استطاع الشاعر تقطيرها في لحظات مختلفة ، بل واستطاع من خلال هذا الإحساس الخالص أن يربط بين حياته الشخصية وحياة مدينته " القنطرة " دون مبالغة أو ادعاءات غير مقنعة . ولذلك يصعب على القارئ في هذا الديوان أن يعين قصيدة بوصفها الأفضل أو الأجمل أو الأقرب إلى الذات الشاعرة . فكلها سواء في ذلك ، وكلها لافت في مجاله . ومع ذلك فثمة شيء خاص في قصيدته " سن العشرين . ص ٢٣ / ٢٧ " التي يعبر فيها الشاعر عن حاضره من خلال استحضار ماضيه . يقول :

من وسط قصايد
سن العشرين
عجبتني نهاية وقلت أكمل

اتارينى كان نفسى اتأمل
اجمل اوقات
واشرب شربات يهدم مرى
واورى صورتى لعفريتى
كان نفسى اتأمل
ماضى يا ريت
أطلع م البيت القاه حاضر
عمرى ، أيامى ، أحلامى
و أمانى ، كانت فى الخاطر
ومشاعر كانت مرويه
من بحر الأوصاف الحيه
وتحيه بتحضن دقاتى
....... إلى أن يقول فى الختام :
كان نفسى أعيى لى زكيبه
يمكن تنفعنى
فى دنيا غريبه
وناس مجانين
( أنا فين ) ....

والمدهش فى هذه القصيدة هو وعى الذات الشاعرة بفكرة العودة إلى ماضيها ، وتجريدها من ذلك الماضى مرآة تتأمل فيه حاضرها عن طريق المقارنة غير المباشرة بين ما كان وما هو كائن . وأبرز نقاط المقارنة تلك قوله : " اتارينى كان نفسى اتأمل ... وأورى صورتى لعفريتى " . فالمقابلة بين الصورة والنسخة المقلدة تنسحب بدلالتها المباشرة على الماضى والحاضر ، ليصبح الماضى هو ذلك الأصل ويكون الحاضر هو التقليد . وقد يتبدى من مثل هذه المقارنات إحساس رومانسى يسير ، يتغيا الالتصاق بالماضى دون القدرة على رؤية ميزات الحاضر ، غير أن الحاضر فى

حقيقته يحمل من أسباب العزلة الكثير ، ولعل أولاها أن تقدم الزمن قرين تحمل المسئولية . وهذا فى حد ذاته سبب كاف للنفور من الحاضر ، وسبب أكثر من كاف لتكون العودة إلى أيام الدراسة والتمتع بلهو الأقران أغلى الأمنيات وأصعبها " كان نفسى أشيل تانى كتابى واضرب فى صحابى والاعبهم " ، إضافة إلى ما يحمله الحاضر من ملامح " الخيبة العصرية والكره " . وعلى أية حال فالديوان فى إجماله دفقة إنسانية بارعة التكوين ، شديدة الصدق فى التعبير عن حدس شاعرها المميز .

أما آخر دواوين هذه المجموعة ، فهو ديوان " هلهلة " للأستاذ الشاعر على نظير هويدى . وهو ديوان عجيب الشأن ؛ إذ يجمع بين النقيضين اللذين انقسمت على حدودهما الدواوين السالفة . أعنى أن الديوان فى أجزاء من قصائده ، خاصة مطالعه ومقدماته ، ينحاز إلى التعبير الذاتى ، والإحساس الشخصى النابع من الرؤية الخاصة للشاعر ، ولذلك فنحن نصادف فى تلك المطالع والمقدمات لقطات بارعة فى التعبير عن مشاهد من حياة الذات الشاعرة . فى حين أن إصرار الشاعر على الالتفات بهذه المقدمات وربطها بالهم الوطنى العام ، مع طول النفس الشعرى ، أدى غالبا إلى " هلهلة " التكوين العام للقصائد ، ليكون المسمى العام للقصائد مطابقا للمتن . وفى ظنى أن لو عمد الشاعر إلى استئصال الزوائد غير الضرورية من قصائده فى المواضع المخصصة للهم الوطنى لقدم ديوانا مختلفا بارزا . وما الهلهلة المشار إليها إلا بسبب الاعتماد على الشائع من الأفكار والمعانى ، والإصرار على إعادة إنتاج ما سبق قوله لدى الكثيرين من قبل . ومع ذلك فمن أبرز مقدمات تلك القصائد ما جاء فى قصيدته " اعرف سكتك . ص ٧٥ " ، حيث يقول :

مدام بتعرف سكتك
مين يمنعك
مين يوجعك
مين اللى ناره من جداره هتلسعك
مين اللى تستناه بعينك .. يدفعك
أو ينفعك
مين اللى يقدر لو نطقت يسكتك
مدام بتعرف سكتك
مدام بتحلم بالحياة بعد الحياة

فالقصيدة على هذا النحو لقطة بارعة من الشاعر، تؤكد أن الحرص على الحياة، والإلحاح على طرق سككها المختلفة يفتح أبوابها المغلقة، ويمد الحياة بحيوات أخر. وفى هذا التوصيف لمحة مدهشة، تشير إلى قيمة العزم فى تأكيد الهوية الخاصة وفى التخلص من كل مظاهر الخوف. وهذه الطاقة الشعرية الهائلة تفقد بريقها بمجرد أن يربطها الشاعر بالهم العام مشيرا إلى موقف الآخر من قضايا الوطن، ومحملا ذلك الآخر فى الوقت نفسه مسئولية إخفاقاتنا المتكررة. يقول فى المقطع الثانى من القصيدة مخاطبا الشهيد:

مدام بيغلبك القدر .. ما بتغلبوش
حقك بيدك غلبه وما تغلبوش
لو شفت يوم الزور غلب ما تغلبوش
تغلب شارون وفى قلب غلبه حيغلى بوش

ثم يستطرد الشاعر فى وصف موجز لفظائع ذلك الآخر، ملصقا به أوصاف القرصنة والوحشية. وهى صفات قد نتفق مع الشاعر فى موقفه منها، إلا أنها أفسدت الشكل الفنى البارع الذى استهل به القصيدة، خاصة مع الإصرار على تكرار لفظ " ما تغلبوش " دون تمييز دلالى

حقيقى بين عدد مرات التكرار فيها . إضافة إلى الإبهام الدلالى الكامل فى معنى السطرين الأول والثانى من المقطع ، سيما أن السطر الأول منهما وقع فى التناقض دون مبرر ، وعقد مقارنة بين القدر والشهيد جعلتهما على طرفى نقيض . وأظن أن إصراره على مط القصيدة هو الذى أوقعه فى هذه المآخذ ، كما أوقعه فى مثلها فى أغلب القصائد . على أنى لأؤكد مرة أخرى أن الطاقة الشعرية الهائلة فى هذا الديوان تظهر فى مقدمات القصائد التى هى فى نفسها قصائد كاملة مستقلة تستحق الوقوف عندها والتأمل فى دلالاتها . ومن أبرز قصائده فى هذا الشأن قصيدته " خايف من الخوف . ص ٢١ " التى يقول فيها :

عمرى الطويل انسحب من تحت رجليا
والقوة راحت ومفضلش سمع ولا شوف
ورجعت ادور فى جوايا وحواليا
ما لاقتش جوايا عايش حى
غير الخوف
خايف من الضى لو يكشف سبب خوفى
خايف من الغى خايف منى على خوفى
خايف من الهم صفى الدم من جوفى
خايف أقول لا يتكسر فى قلبى الخوف

فهذه القصيدة - وهى من القصائد القليلة التى لم تقترن بالتعبير عن الهم الوطنى . تمثل إلى حد بعيد الحس الإنسانى الصافى لدى الذات الشاعرة بتعبيرها عن أدق مشاعر تلك الذات ، وأحرصها على كتمانه : أى الخوف . ولولا المباشرة المتمثلة فى التعبير عن هذا الإحساس بنصه ولفظه ، ولولا دوران مقاطع القصيدة حول المعنى نفسه لكانت أبرز قصائد الديوان وأجملها على الإطلاق . إضافة إلى المبالغة فى الخوف على انكسار الخوف ، وهى المبالغة

التى تجرد الحس الإنسانى المقبول وتنقله بالتبعية إلى سذاجة الحس الرومانسى. ولا بأس أن يكون الرجل رومانسيا شريطة أن يعترف بتناقضات الواقع، وأن يحب هذه التناقضات التى هى جزء من رهافة الرومانسية المحمودة. أما أن يتوضع لها إلى درجة غير مقبولة من الخضوع فهذا أمر فيه نظر. وقد يكون موقفى هنا موقفا أخلاقيا يقبل الاختلاف، لكننى رأيت أن صياغة الشاعر لرؤيته على النحو الذى قدمته سبب مباشر فى التعمية على الطاقة الشعرية العالية فى الديوان، ومن ثم تمنيت أن يتنبه أصدقائى الشعراء إلى مثل هذه المزالق وأن يراجعوا أنفسهم بشأنها.

وعلى الجملة فقد حاولت فى هذه الكلمة أن أقدم توصيفا عاما أمينا للمشترك الفنى بين تجارب الدواوين الستة، والتى هى دون ريب، أغنية بديعة فى حب الوطن، إلى جانب لمسات إنسانية خاصة؛ حاولت إبرازها فى الجزء الثانى من هذه الكلمة، لتؤكد ملامح القسم الأول العامة، ولتعطى أصحاب هذه الدواوين حقوقهم من التأمل والوقوف على تجاربهم وقوفا متأنيا واحدا فواحدا. ولعلنى أفلحت فى ذلك، وأن يكون ما قدمت عنوان مودة خالصة فى محبة الشعر، تدوم فى كلمات وكلمات.

العريش ١١ / ١١ ٢٠٠٧

# هيمنة الرؤى المضمونية فى خمسة دواوين بالعامية

مسعـود شومـان

تقف هذه الدراسة عند خمسة دواوين من شعر العامية المصرية ،وهو أمر يشق على أى باحث ، خاصة مع اختلاف مشاربها، وتوجهاتها الفنية، فضلا عن رؤاها التى تضرب فى اتجاهات عدة ، لذا فكل ديوان قد اقترح لنفسه مجموعة من المفاتيح لقراءته ، ولما كان الدارس قد عاين الدواوين فسوف يقوم بمحاولة الكشف عن عدد من الملامح المشتركة بينها ، وهى :

١- ديوان رسالة إلى ... للشاعر حسونة فتحى شمال سيناء .(١)

٢- تايه فى عالم النقط للشاعر حازم المرسى جنوب سيناء .(٢)

٣- برة الحدود للشاعر محمد رشاد الإسماعيلية .(٣)

٤- أورنيك دّقب للشاعر فتحى نجم الإسماعيلية .(٤)

٥- أوجاع شمالية للشاعر عبد القادر عيد عياد شمال سيناء. (٥)

ومجموع هذه الدواوين هى ما ورد للبحث دون تمثيل لشعراء السويس ، وبورسعيد ، وكان بود الباحث أن تمثل الدواوين الخمسة محافظات الإقليم ربما منحتنا

بتجاورها فرصة أكبر لاكتشاف الاختلاف الذي يطرحه المكان على الشعر وجمالياته .

### ○ حسونة فتحي والرسائل الموجهة

إن القارئ لديوان "رسالة إلى .." للشاعر حسونة فتحي ، سيقف عند عنوانه ، لأنه يمثل عتبة دالة للدخول إلى عالم القصائد ، إذ إنها تمثل مجموعة من الرسائل الموجهة ، وهو ما يحمل ضمنا أن هناك "مرسل" ، وبالتبعية "مرسل إليه". لكن ما طبيعة هذه الرسائل ، وكيف صاغها عبر تنويعات موسيقية تحفل بالصورة ، والتقفية ، وهل وقفت طويلا عند الرؤى المضمونية التي تؤكد مفاهيم وطنية ، وتتحاور مع قضايا سياسية، لعل الـ "مفتتح" الأول يحيل إلى هذه القضايا بقوة وبشكل ساخر ،فنراه يسخر من المقولات المتواترة عن السلام ، بل من السلام نفسه :

**واحده .. واحده**
**راح تجمّع كل أطراف المعاهدة**
**تحت ضرسك**
**واللى تقسك فيه ها يحصل**
**والجميع يوصل لبوابة سلامك** (مفتتح ، ص ٦)

ولأنه لا فائدة من الكلام ، حيث الواقع السياسي يصدر ما يسمى بثقافة السلام ، وبالتالي فإن السلام بمفاهيمهم هو الذي سيصير واقعا :

**والكلام .. أخره كلامك**
**والسياسه أمر واقع**
**واللى يرفض أو يمانع**
**يبقى فى مالطه بيدّن**

صح جدا . (مفتتح ، ص ٧)

ويواصل الشاعر سخريته، معلنا الاعتذار عن جهله بأصول الخطابة ، فهو لا يدرك فنها ، ولا فن الكتابة للملوك والساسة، لأنه ينتمي إلى "الصعاليك" بما يملكون من ملامح ، ومايعرفون به من تمرد على السائد والمألوف ، والقصيدة تشير في سطرها الأول إلى أن هذه أولى الرسائل ، وهو ما يستتبع رسائل أخرى يتم توجيهها للهدف مباشرة ودون مواربة، والشاعر يمتلك قدرة على السخرية ، وهي ليست سخرية الزجل . ليس هذا حكما بالقيمة . الذي يتابع اللحظات الآنية في سخونتها وعبر قالب شعري محكوم بالتقاليد الشعرية التي تنتمي للزجل ، أما حسونة فتحي فيخرج من هذا الإطار، لكنه لا برحه كلية، حيث سنجد ظلالا للزجل قابعة في بعض القصائد المباشرة ، وفيها يتضح الرمز وينكشف ، لأن الهدف هو إبلاغ الرسالة التي تلح على القارئ في شكل مضامين وأفكار يؤمن بها ، وهي سابقة على الشعر :

"أصل أنا صعلوك "
وعايش جوه حاره من بلاد المسلمين
دوله نايمه
شعب تالت
ما انت عارف
وانت سيد المحسنين
وكلنا عايشين في خيرك وبإرادتك
والمهم رضاك وعطفك
أما بعد ـ "طز"
في أتخن تخين . (رساله إلى الرئيس الأمريكي ، ص ٨، ٩)

وتتواصل الرسالة الأولى مع المفتتح لتمثلان مدخلا لقراءة ما يطرحه الديوان من قضايا ورؤى سياسية ، بل وجمالية أيضا ، فالقضية الفلسطينية وما يحيطها من مشكلات تشغل الشعر والشاعر عبر عدد من القصائد ، يجمع فيها بين العام والخاص في ضفيرة تؤكد على مفهوم "الرسالة" التي تهدف للإيصال عبر وسائط موسيقية تتمثل في التفعيلة والتقفية والاستدعاء الصوتي ، وهو ما يؤكد على ميزة تحسب للشاعر وشعره إن لم يستسلم لجاهزية القضايا دون الركون لاستقرار الذي قد يحول "الشعر" إلى "شعار"

**المهم**
**إنك تقيم حد الصهاينة**
**تحمى عالمنا السالم**
**من تعدى أي ظالم**
**أو سلاح فتاك مخالف للضمير والانسانية**
**والحجر هو الأذيه**
**يهدم الخطوه اللى جايه ..**
**في بروتوكول الصهاينه .** (رساله إلى الرئيس الأمريكي ، ص ١٠)

**ولا يقتصر الأمر على ما تطرحه القصائد من تصورات ورؤى سياسية سائدة يدلي الشاعر برأيه فيها عبر الكتابة ،** لكن ذلك يحيلنا إلى مفهوم للشعر يتبناه الشاعر ، فسنجد انتشارا لمفردات : رساله .. مراسيل .. مرسال ، فضلا عن عناوين القصائد ، فالحجر في يد صبي حين يواجه الأعداء بمثابة رسالة نبي ، والمراسيل تحمل أحلاما سوف تأتي ، والشعر مرسال تبعث به الذات للعالم :

- ما أروعك يا صبي .. والعار ماهوش عارك
حجرك رسالة نبي .. حملتني عارك (ص ٢٩)

- تفتح من مراسيلك عيون بكره (ص ، ٤٣).
- ماهو الشعر شيالى وخيّالى ومرسالى ورسمالى (ص ، ٤٤)

هكذا تتأكد رؤى الشاعر للعالم عبر مفهوم للشعر يتأكد حينما نكاشف السياقات التى تستدعى مفردات الشعر ، الكتابة ، الكلمة ، اللسان ، القصيدة ، الغناء ، الحرف ، وجميعها تتعاضد لتضع أيدينا على الرؤية التى تجعل من الشعر غناء وهدفا ، بل فعل مقاومة لكل ما هو قبيح وقاهر .

## ○ دال الشعر

إن القارئ لقصائد الديوان سيخلص إلى مفهوم عن الشعر تظهر تجلياته عبر سياقات وبناء القصائد ، فغالبية قصائد الديوان لاتخلو من الكلام عن الشعر ، والحروف والغناء بوصفه فاعلية اجتماعية وفنية فى آن ، نلمح ذلك بداية من المفتتح الذى يؤكد أن الشعر مفتاح السؤال ، بل الجواب الذى يشرح صدر السؤال عبر كشف أسراره :

**الشعر كان همسة صبا**
**لشرح صدور الأسئلة بالأجوبة**
**والشعر كان همسة عتاب**
**للى امتلك سر الجواب** (مفتتح ، ص ٤)

وكما يُواجه الشعر يمكن أن يُواجَه ، لذا فالشاعر يطالب ذاته فى حوارية آمرة بنسيان الشعر والكتابة كلها ، لا يخفى ما فى ذلك من سخرية مرة ، فى عالم محبط لا يأبه بما يطرحه المبدعون :

**إنسى إنك نبض شاعر**
**كان يفكرنا بهمومنا اللى نسيناها**
........................
**وانسى شعرك وكتاباتك كلها**
**من خير دموعنا**
**وخير مذلتنا وخضوعنا (رسالة إلى صديقى الشاعر ، ص ١٧)**

إن استدعاء السياقات التى تواتر فيها الكلام عن الشعر وما يتساوق معه من مفردات قد يكون دالا على تبصر ما يطرحه الشاعر من معان تتعلق بالشعر، وربما يرشدنا إلى الأبنية التى يعتمدها الشاعر للدخول إلى عالم الشعر مرة بوصفه غناء ، وأخرى بوصفه الرسالة ، وثالثة بوصفه فعل مواجهة ... إلخ .

**- الشعر / الوطن**

يا مصر انت الغنا
والشعر والوجدان
وانا اول المبتدى
فى حضارة الإنسان (ص ، ٢٨)

**- الشعر / الرسالة**

وارمى فوق كتاف الشعر أحمالى
ماهو الشعر شيالى
وخيالى ومرسالى ورسمالى
وعمرى فى اغتراب العمر
ومفتاحى لأبواب الأمل والصبر
وباب الحلم والسلوى (ص ٤٤ ، ٤٥)

**- الشعر / الغناء**

غنى يا قلبى واوعى تحبس غنوتك
لو غنوتك بسمه تنسينا اللى فات

لو غنوتك دمعه ح تنزل من سكات
**- الشعر / المصدر**
وانا فى المبتدي شاعر
حروف الشعر تكتبنى
تلملمنى تفاعيله
وموج بحره بيوحشنى
توشوشنى مواويله (ص ٤٩)

ووتتكاثر الاستشهادات الدالة على الشعر وهى بمثابة متن الديوان ، ومن المقاطع الدالة على فهم الشعر وكيف يأتى ، بل كيف تغافل القصيدة الشاعر لتحط بين الروح والبدن ، فيخرج الشعر شبيها بغزل من مرار الحرف :

**- الشعر / المكابدة**
**" وتغزل من مرار الحرف غيتها**
**تروض م الكلام تفاعيل**
**وتاخد م الوجع شيله " (ص ، ٥٥)**

وتتواصل السطور عن فاعلية القصيدة ، وكيف أنها تفتح ابـوب الحلـم والتأويـل ، فهـى التى ستخلد وتحفر لنفسها صفحة فى كتاب الشعر
تشق الصمت
تلملم بيبان الحلم والتأويل
تودعنى
وتحفر فى كتاب الشعر صفحتها (ص ، ٥٥)

وتبدأ القصيدة الحفر بعد هذه الجملة ، حيث يزواج بين المقاطع العامية والفصيحة ، لكننا نتساءل هل حينما تحفر القصيدة صفحة لها فى كتاب الشعر لا تكون إلا فصيحة ، امـا أن الـشاعر يُمـارس اللعـب ليـزواج بين طرائـق التعـبير الـشعرى ، واسـتخدامه لهـذه الآليـة التـى ربمـا تتفـى

الإزدواجية التى يفتعلها البعض بين العامية والفصحى ، وتتكرر هذه الآلية ص ٨٥، ٥٩.

**- الشعر / الرسول**

واجعلك انت رسولى للكلام
واجعله عبره
لـ ٢٠٠ مليون جبان

**- الشعر / الحبيبة**

وحينما يرى الشاعر حبيبته فإنه لا يراها إلا شبيهة بقصيدة تملك الأفئدة مثلما تفعل الحبيبة

"وملكت كل الأفئدة
وانت كده
وحى القصيده الخالده
لما تشق الصمت من آخر مدى " (ص ، ٦٢)

**- الشعر / الخلود / السر**

هكذا تتراص المقاطع الشعرية لتؤكد أن الشعر يؤمن بدور الكلمة ، فـ "فالكلمه سيف بتار .. بينخر فى الضمير .. وزفير محمل بالوجع" ، فالكلمة ستظل بعد رحيل كاتبها ، لذا فهو يدعو لاطلاق الحروف مهما كانت قاسية أو تحمل مرارة تكشف عما يدور فى الخبايا

**الكلمه تفضل بعد عمرك الف عمر**
**اطلق حروفك مهما كان الطعم مر**
**ابذر تقاوى الكلمه ساعة الليل امل .** (ص ٩٠)

ويواصل تعريفه للشعر حينما يصدق بأنه "نور أبيض ، ومكشوف الحجاب عنه"

إن المتأمل لمعظم قصائد الديوان سيجدها مغرمة "بالتوصيل" ، وبالتالى فهى منشغلة بالرسالة المضمونية ، بفعل القول ، بالإنشاد ، بقيم الشفاهة ، ومعظمها تحتاط

بوسائط لغوية وموسيقية تجعل الإرث الفولكلورى قريبا منها، ولايقتصر الأمر على شاعرنا ، فمعظم شعراء الإقليم يمتازون بهذه القدرة التى لا تخلو من الغناء والموسيقى ، وهو ما يجعلنا نطرح سؤالا : هل المنطقة بما لها من موقع جغرافى قدر له أن يظل على خطوط المواجهة كان سببا فى وسم الشعر بميسم الغنائية (من الغناء) . لاحظ أن هذه المنطقة قد واجهت العدوان عبر الغناء ، وظهرت مجموعات غنائية مقاومة لعل أبرزها ، أولاد الأرض بقيادة كابتن غزالى (السويس) ، شباب النصر بقيادة كامل عيد (بورسعيد) ، شباب المهجر بقيادة إبراهيم البانى (رأس البر) ، الصامدين بقيادة حافظ الصادق (الإسماعيلية) ولا يخفى التأثير الذى أحدثته هذه المجموعات وغيرها فى ترسيخ مفهوم للشعر ظل لفترة طويلة ومازال عند البعض مرتبطا بدوره المقاوم والتثويرى ، منشغلا بالمضامين الاجتماعية التى تعلى من قيمة التوصيل والإنشاد على حساب القيم الجمالية المفارقة إلى حد ما .

### ○ تايه فى عالم النقط لحازم المرسى الزلاوي

يضعنا عنوان الديوان بداية فى موضع التساؤل بأى عالم تتوجه إليه القصائد ، وأى "نقط" ، ويبدو من خلال قراءة الديوان أن الشاعر رغم حداثة عهده بالشعر كان مدركا لشكلاته أو بالأحرى يضعنا أمام معنى "التوهه" بمعناها الوجودى ، وافنى فى آن ، والطريف أن تأتى كلمة "تايه" منقوطة الهاء لتعكس هذه التوهة التكوينية التى لا أدرى من سببها ، فليس معقولا أن لا يدقق عنوان ديوان بهذا الشكل ، والديوان يستمد اسمه من عنوان قصيدة داخلها ، لكن مفردة "نقط" قد جاءت مزيدة بألف ولام التعريف ،

نعم هناك سيطرة للحروف المنقوطة فى عناوين القصائد وبعضها قد جاء فى شكل حرف واحد (نون ، قاف ، سين) ، لكن الأمر لا يقف عند هذه الدلالة الأحادية المتعلقة باللغة ، لكن الذوات التى تتحرك فى الديوان تشعر بهذه "التوهه" فى عالم تحدده النقط من مكان إلى مكان بوصف النقطة هى النواة الأولى لتكوين الوجود:

**صوت الخطاوى المتهكة**
**عامل تمام**
**زى الموسيقى التصويرية**
**واقع حزين**
**صيرك دفين**
**هو أنت فين ؟**

كما تتبدى "التوهة" الكتابية فى شكل الصفحة المكتوبة ، فمرة نجد محاذاة السطور يمينا ، وأخرى يسارا ، ومرات يتم "توسيطها" فى الصفحة ، ولا أجد أية مبررات جمالية لهذه المغايرات المربكة التى ربما عكست معنى جديد "للتوهة فى عالم الحروف" ، فكتابة النص على فراغ الصفحة له جمالياته ، فى التعامل مع الكتلة والفراغ وحجم الخط ونوعه ، لاحظ ذلك على مدار الديوان ، وانظر على وجه التحديد أولى القصائد التى تبدأ بمقطع يتوسط الصفحة ، يليه آخر يمين الصفحة ، ثم ثالث يتوسطها ، لتنتهى بمقطع يسار الصفحة ، وربما يعكس ذلك رغبة فى التمرد على الشكل التقليدى الذى نراه فى كتابة القصائد ، لكن التمرد لابد أن يدعمه مبرر جمالى يعظم من شأن الدفقات الشعرية التى تعكس حسا شعريا متميزا فى عدد من قصائد الديوان :

**انت الوحيده**
**شاغله القلوب**

**وبيكتبوا عنك قصص**
**قالت لى عنك جدتى**
**أنت الوحيده من دون الشجر**

هنا تتجلى لعبة التقديم والتأخير محققة مفارقة فى نهاية المقطع الذى يشير إلى أهمية اللعب مع اللغة ، فالشعر ليس مضامين تتوجه صوب القارئ دون لعب مع اللغة واخضاعها لجماليات مختلفة عن السائد والمألوف متجاوزة ركام النصوص التى لازالت تمسك آلياتها بمعاصم عدد كبير من الشعراء

إن حازم المرسى فى ديوانه يقف عند مناطق شديدة الشعرية ، لكنه يبرحه إلى مناطق عامة لا تخصه ، ثم إلى صور كاريكاتيرية ، وهو ما يشير إلى عدم إمساكه بصوته الشعرى تماما ، فهو "تايه" بين عدد من العوالم ، لكن نجاحه يكمن فى انشغال قصيدته بالتفاصيل الإنسانية الحميمة التى لم يكن يُعتنى بها فى الشعر :

**بيقرقض ضوافره من القلق**
**وسيجارته من يأسه**
**فى إيديه اتحطمت**
**لكنه عنه يختلف**
**قادر يطلع صرخته**
**(قصيدة المحطات ، ص ١٨)**

كما يرواح بين قصائد نهايته مغلقة بما يشير إلى انتهائها ، لكنه يكون أكثر نجاحا وشعرية فى قصائد النهايات المفتوحة التى تترك القارئ عند السؤال ، بل وتتسق مع عالم الديوان الذى يطمح إلى فضاء متسع ، فتتحقق "التوهة" لكن هذه المرة مع تعدد الدلالة

واقتناص نهاية يحددها القارئ أو يتخيلها ، كما يقدم لنا صورة جديد ومفارقة :.

**يا حلم**
**من غير لخبطه**
**شارع وحيد**
**وسمك ملون**
**وغزاله**
**فى العشب الندى سارحه**
**بتلاعب الفراشات** (قصيدة الشبابيك ، ص ٣٩)

إن حازم المرسى شاعر جديد ومختلف ، نعم قصائده مربكة ، لكنه يطمح أن يقدم شيئا غير مؤتلف مع السائد من شعر ، لذا فهو يمارس اللعب باللغة عبر الحروف التى تصيد معنى جديد ، كالمزواجة بين "قالت" و "ألت"

**شفايفها**
**قالت شئ وانا ....**
**ألت شفايفى للسكون**
**بحرين مهاجرين التقوا**
**دابوا سوا فى شوق العناق**

والشاعر يملك ذكاء شعريا ، فيأتى بعدد من المفردات التى تشير إلى حالة أو شىء أو عمل ، دون إشارة للشىء نفسه ، فقد أتى بمفردات "الجزمجى" مستخدما إياها فى تشكيل شعرى دون أن تأتى سيرته ، وهو ما يؤكد موهبة الشاعر

**من أنة الجلد فى إيديك**
**من شكة المخراز**

**من فوتة الخيط الملان بالشمع**
**سيبت الجميع مستنظرك ومشيت**
(قصيدة الخواتيم، ص ٥١)

إن مظاهر التوهة فى العالم الشعرى واضحة فى هذا الديوان، فالشاعر يرواح بين طريقين / طريقتين فى الكتابة، الأولى مباشرة تركن لصياغات مستقرة فى شعر العامية، بينما الثانية تنحو للمفارقة والتجديد والخروج بالصورة الشعرية عن المألوف عبر اللعب اللغوى، فضلا عن مجموعة من الصور الشعرية التى تكتسب رصيدا شعريا من اتصالها بالواقع والذات:

**كل الصور متكررة**
**والضلمه والدخان**
**اللحظه صادقة**
**ولا إحساسنا صور**
**بيحركوها فى الضلام**
**صوت الرصاص**
**والنار حقيقى فى الشفايف والإيدين ؟**
(قصيدة معالم يوم الخنقه، ص ٥٧)

إن ديوان "تايه فى عالم النقط" يضع شاعره على بداية سلم الشعر بقوة لو انتبه لمشكلات التدوين، فضلا عن المراوحات التى تلقى بقارئها فى أكثر من منطقة شعرية لتقدم إشارة على أننا أمام شاعر موهوب لكنه لا يزال تائها فى عالم النقط، لم يستقر بعد لأنه لا يزال يبحث عن صوته، يجده مرة هنا ومرة هناك، ويتعثر فى الإمساك به مرات، لكنه يضعنا أمام السؤال: هل النقط هنا تعنى نقط الحروف التى تميزها عن أقرانها

أم أنه يرى العالم بأكمله فى شكل نقط متراكبة ، لا يقدر على تحديدها رغبة فى اكتشاف ذاته وبالتالى اكتشاف صوته الشعرى .

### ○ بره الحدود للشاعر محمد رشاد

يعتمد ديوان "بره الحدود" التفعيلة أساسا له ، كما يوشى القصائد بالقوافى التى تجعله يقترب من الزجل وجمالياته فى بعض القصائد ، وشعره يحفل بالموسيقى التى تصيد الجمل ، فتراكيب مختارة المفردات من حقول دلالية قريبة ، فالمفردات تستدعى صويحباتها فى معظم قصائد الديوان :

**أنا شاعر بفك الخط**
**ولىّ قصيده شايلانى فى قلب ديوان**
**وبحر قصيدتى ماله فنار**
**ولا ميه ولا مرسى ولا قبطان**

هكذا تجتمع مفردات "بحر . فنار . ميه . مرسى . قبطان . موجه . ريح . نوه . قارب . شط . عوم " فى نصف صفحة ، فالكلمات تتراصف مستدعية بعضها بشكل آلى ، ويتكرر نفس المسلك فى قصيدة "صوره لإحساسنا القديم "، حيث تستدعى مفردات "الشتا . عجاف . الغطا . متكلفته . الجليد . الضباب" ، والشاعر يتوجه إلى القضايا العامة باحثا عن الخلاص ، فيجده فى قصيدة "حكاية الشيخ غريب " حيث الحل فى الانتصار على الغزو الثقافى والأمركة يكمن فى "العودة لربنا" ومن سيحقق هذه العودة "الشيخ غريب" ، لاحظ دلالة الاسم :

**فاكرين ماحدش زيهم**
**مع إننا لوعدنا تانى لربنا**

**لو يوم جمعنا حبنا**
**راح نبقى احسن منهم**
**لكننا صرنا فى غاية الأمركة**

ورؤية القصيدة استلابية ، تركن للمخلص الفرد فى صورة الشيخ غريب الذى وسمته بأنه الرمز الرافض الذى سيعيد للعالم توازنه ، وستكون النجاة على يديه ، وهو لم يعد أمرا واقعيا ، ولا يمكن أن تصيد هذه الرؤى شعرا طالما جاءت بفكرة سابقة التجهيز، فالشيخ غريب هو الوجود ، وهو الوحيد الذى قرأ كتاب الحياة :

**الشيخ غريب هو الوحيد اللى قرا**
**كتاب الحياه**
**هو الوحيد اللى انتفض وقال الدنيا لا**
**الشيخ غريب الشيخ غريب**
**لجلن يعود للقلب نبضه وبسمته هو النجاه** (ص ٦٠١)

يعتمد الديوان على مجموعة من الأوزان ، كان للرجز النصيب الأوفر فيها ، فقد اعتمدت عليه قصائد : حكاية الشيخ غريب ، الغيرت فىّ الملامح ، حلم ليلة زفاف ، صوره لإحساسنا القديم ، كما يرواح بين القصيدة التفعيلية والأغنية ، وإن كان الفارق بين النوعين فى الديوان ليس واسعا ، فالقصائد تنحو للتقفية والحس المباشر الذى يذهب للهدف دون محاولة تجاوز التراكيب المستقرة ، أو الجمل التى تصنعها اللغة من خلال أفكار يطرحها الشاعر على قصيدته لتتحول إلى نظم فى بعض القصائد :

**حبك مش بخاطرك**
**وقلبى حب قلبك**

ده لأنك كنتى قدرى
ولأنى كنت قدرك

وتتأكد الكتابة الآلية حينما تقف عند الاستدعاء الصوتى حينما تستدعى مفردة قرينتها صوتيا ، فتبدأ سطرا جديدا ، والأمثلة كثيرة ، ونظن أن آلية الاستدعاء تعد أحد آفات شعر العامية لأنه آلية مستسهلة ، تجرى وراء صوت المفردة فتجعل البناء مهوشا :

- وزئير عناده فوق حدود المسأله ــ والمهزله هى اننا بنعتب عليه ، ص ١٤
- يفصل ما بينى وبين عيونك فى اللقا ـ يالؤلؤة ــ ليه تهجرينى ، ص ٢٣

وتكمن مشكلة الاستدعاء فى مجانيته حينما يأتى ليحدث نقلة بنائية لم تحدثها إلا القافية أو صوت المفردة فى نهاية السطر
وكفوف إيدينا التعبانين
بيودعوا غصن السلام ـــ وكتير حمام ـ رافض يعشش فى الغصون
ويواصل الشاعر بناء قصيدته معتمدا هذه الآلية بشكل كبير :
هديت أنا الوهم الجميل
فلقيت عويل ـ عايم فى دم اللى اختشوا (قصيدة سهران بشاور للنجوم ، ص ٦٥)

إن ديوان بره الحدود يركن للمستقرات الشعرية ، ويقف عند الجمل المباشرة مراوحا بين قصيدة التفعيلة

. هناك خروجات وزنية سنشير إليها . والقصيدة التى تقترب من الزجل والأغنية ، لكنه يحاول أن يشارك القارىء معرفته لكن عبر قوالب تحتفى بالموسيقى فى صوت المفردة أو فى موسيقى الشعر والقوافى المتوالية .

## ○ أورنيك ذنب للشاعر فتحى نجم

أورنيك ذنب ديوان للشاعر فتحى نجم ، يتحلق بين طريقين فى الكتابة ، الأول قصيدة التفعيلة مع بعض الخروج على التراكم الكمى لها ، الثانى : قصيدة النثر التى تعتنى بالتفاصيل الحميمة ، غير أبهة بتراكم التفاعيل ، لكنه تتوجه صوب رؤية مغايرة لا يقودها الوزن .

يبدأ الديوان بقصيدة "مزنق فقر" التى يواجه فيها الحب الفقر والحاجة ، فينهزم الحب فى حكاية افتراضية ، تبدأ بالفعل "هافرض" إلى أن يصبح الخيال واقعا فينهزم الحب أمام العوز :

**هافرض**
**إنك جيتى .. وقلتى بحبك**
**من نفاشيش القلب السارقه**
إلى أن تنهى القصيدة / الأقصوصة إلى :
**هل تنتظر إنى أكمل**
**وارضى أورط**
**قلبك تانى**
**فى مزنق فقر** (ص ، ٦)

ولا أدري لماذا يستخدم بعض الشعراء صيغا لااستخدام لها فى الشارع أو على ألسنة الناس مثل الـ

التى تعنى فى السياق "اللى" وهو ما نلمحه فى هذه القصيدة فى مفردتين هما : المثلا (اللى مثلا) و السارقوا (اللى سارقه) ناهيك عن مشكلات التدوين التى تقف عائقا فى قراءة النصوص واستناطق دلالتها ، ويواصل فتحى نجم بناء قصيدته كسابقه معتمدا على الاستدعاء الصوتى وهو ما يجعل البناء مفككا ، وإن لم يفعلها فإن القصيدة تنبنى من خلال آلية تطرد الشعر وتركن للآلية :

**مالقتش غير حبة فتل**
**بيشبكونى فى غزلهم**
**يا عزلهم**
**عزلونى عن كل العيون الطيبة**

هكذا تستدعى مفردة "فتل" الشبك والغزل ، وهنا قد يكون الاستدعاء مقبولا ، لكن أن يستدعى الغزل العزل ، **بيشبكونى فى غزلهم - يا عزلهم - عزلونى** ، ص ٨
كما أن الربط الصوتى قد يكون باهتا وخاليا من الشعر :

**يا محركه كل الجوارح**
**أنا قلبى سارح فيكى**
**وانتى الملامح - تايهه منك (ص ١١)**

كما نرى فإن القصيدة تعتمد فى بنائها بشكل أساسى على الاستدعاء الصوتى متمثلا فى صوت المفردة التى تستتبع أخرى فى سطر يليها أوفى صوت قافية (لو قلبى منك.استجار .. فوقى بكفايه .. انتظار) وينجح الشاعر فى تجاوز هذه الآلية حينما يعتمد اللعب اللغوى طريقا ، وهو ما تأسس فى قصيدة (ض ، ص ٢٥) حين صاغ موالا :

**مسكت سن القلم**
**وبريته من ذنبهم**
**قام بص لى بدهشه**
**وكتب لى حرف أقراه**
**ض .. عض عينى وزقنى**
**على بير غويط م الآه**

كما يكون الشاعر قادرا على اصطياد الشعر فى المقاطع القصيرة التى لا مجال فيها للاستطراد عبر آليات الاستدعاء التى قد تأتى بشكل مجانى ، لذا سنلمح نجاحا للشاعر فى قصيدة مسدس ميه ، لأنه تملك براءتها ورغبتها فى الاقتحام ببساطة ودون افتعال :

**مسدس ميه**
**ممكن اتكل عليه**
**ببوش الجبل**
**اللى راسخ جوا منكم**
**آه**

كما يكتب الشاعر رباعية تصيد الحكمة ، لكنها تأتى منثورة فى سطور متتالية ، بينما لو قمنا بجمع نثارها ستكون على هذه الشاكلة :

**يا خويا وسط الوحوش**
**ما تكونشى ليهم ديل**
**ما يخفش من لمس الميزان**
**الا اللى ناقص كيل**

وكما يكتب الشاعر معتمدا على التفعيلة نجده يخرج عليها فى بعض القصائد (لاحظ ذلك فى قصيدة رعشة ، ص ٣١، قصيدة : دمعه ، ص ٣٣) ، كما يتجه إلى قصيدة النثر فى عدد من قصائد الديوان .

لكنها هنا نثرية بخروجها على الانتظام التفعيلي ، فقد خرجت لكنها لاتزال تعتمد نفس لغة القصائد التفعيلية :لاحظ ذلك في قصيدة مخاض ، ص ٢٩ ، وقصيدة خلي المشهد طبيعي التي تعد أقرب القصائد إلى ما تطرحه قصيدة النثر من رؤى وجماليات ، ولقد نجح فتحي نجم في هذه القصيدة في أن يصيد مشاعر بريئة وطازجة حينما تعامل مع مفردات الطفولة دون تكلف :

**جتلك على الطبطاب يا عم**
**تخش جوا الفانوس الكبير**
**وتعمل شمعه**
**وتفرح الأطفال** (ص ٤٧)

**إن هذه المراوحات في ديوان واحد تحدث إرباكا للقارئ ، خاصة مع المشكلات الطباعية والتدوينية التي تقف عائقا أمام قراءة الديوان ، وهو ما سنشير إليه في الجزء الخاص بمشكلات التدوين .**

○ أوجاع شمالية للشاعر عبد القادر عيد عياد

عبد القادر عيد عياد في أوجاعه الشمالية ، يشير
بوضوح إلى مكمن الوجع بداية
الاستدعاء بداية من المفتتح الذي يكتبه في شكل رباعية تعتمد مجزوء البسيط (مستفعلن فاعلن) وتسير على النمط التالي : (أ ب أ ب)

**وجعي على مأتمي**
**والآهه فضّاحه**
**فأماته ياموّلي**
**أوجعني بالراحه**

والشاعر يضعنا أمام ثنائيات الوجع التي يضعها في شكل (تنويهات) ليعلن عنها في بداية الديوان ، فيقرر أولى الثنائيات القاهرة التي تتراوح بين الصراخ والصمت ، وهاهو يطلب من الصراخ أن يتمهل حيث لا مجال حتى للصرخة ، فالبوح والصدق والتعبير عن القهر سيجد من يمنعه :

**اتمهلى**
**ياصرخه .. بدرى ما تطلعيش**
**.....................**
**.....................**
**الصدق في قلب الجبان .. بيسكته**
**عيار طشاش (تنويهات ص ، ٧)**

من هنا يأتي المقطع التالي ساخرا ، فحيث لا بوح ولا ضمير ، فإن تلجيم الحروف هو الفعل الذي تقوم به "المملكة" وما عليها من سلطان، ويأتي المقطع مستخدما الإصاتة عبر التجنيس ليؤكد على المعنى ويعمقه ،

**الحرف إحنا نحجمه ونلجمه**
**وهناك أوامر عليا .. من سلطان**
**لأمن المملكه**

إذن عبد القادر عياد يعرف هدفه ويتوجه إليه مباشرة عبر جمل لا تضع المساحيق اللغوية ، لكنه في الطريق لذلك يقع كثيرا في فخ المباشرة ، ويسيطر على بنائه التقفية التي تمثل نهاية موسيقية للسطر ، لذا فقد مالت القصائد الأخيرة في الديوان إلى تقاليد الأغنية ، نعم هو شاعر وزان ، يمسك بموسيقى نصه ، لكن الشعر يفلت أحيانا تحت سطوة الاستدعاءات

الموسيقية التى سنلمح إليها ، وشعر عبد القادر عيد عياد يتوجه للماضى فى الريف والبادية ليطالع ذكرى هذه الأماكن وناسها حيث ذابت القيم ، ورحلت العادات والتقاليد ، وتغيرت العمارة ، وبالتالى تغير الناس ، وهنا يقف الشاعر متأسيا على الفقدان المستمر ، كأنه يقف على طلل ، ليس الطلل القديم ، لكنه طلل المشاعر الإنسانية التى كانت وقود الحياة وأصبحت الآن مشوهة ، والشاعر حينما يستدعى هذه العوالم فإنه يستدعيها بمفرداته السيناوية ، وشخوصها ، بل بعاداتهم وتقاليدهم ، ويتأكد ذلك فى عدد من القصائد منها : (الحجاب ، ص ١١ ، عرب شمس ، ص ٢٦ ، بنى فخر ، ص ٣٢ )

**والله واحشنى الغيط والولد**
**شدت روحى التاس والترعة**
**قلت اتشعبط فى الرايحين**
**يمة شمس الريف**
**قريه اتغير فيها الكل**

نعم هى جمل تقريرية ، تصف ولا تتعمق ، لكنها تؤكد على التغير الحاد ـ للأسوأ من وجهة نظر الشاعر ، الذى حدث للقرى المصرية .

إن ديوان أوجاع شمالية يشارك ديوان رسالة إلى فى انشغاله بالشعر بوصفه الفاعل والمحرك للوجود ، بل سنجد فى أوجاع شمالية انتشارا لمفردات تشير بقوة إلى هذا الدال وما يتحلق حوله من إضاءات وظلال ؛ لذا سنلمح بكثافة مفردات (الشعر ـ الكلمة ، الورق ـ الحبر ، الحروف ـ الأغانى ـ المفردات) ، فالشاعر لا يشك فى عودته وحده بالشعر من وادى الملوك :

"من غير شكوك
انت الوحيد اللى رجع
بالشعر من وادى الملوك"
(تنويهات ، ص ٨ )

وفى مقطع بعنوان فراغ يعكس المفارقة بين الكتابة وفاعليتها فى الواقع ، فأدواتها "حبر وورق" ، لكنها تظل فى النهاية حبرا على ورق لا فاعلية لها (انظر ص ٩، ١٠) ، وتكثر السياقات التى تستدعى مفردات الحروف بوصفها المكون الرئيسى للكلام ، منتج الشعر ، وتتبع هذه الجمل متجاورة قد يشير إلى ما تطرحه من معان ورؤى :

- أنت دايما مستخبى فى الحروف ص ١٠.
- من الرصاص اتشكلت .. صورة فلان .. مترابطه بحروف هجا ، ص ١٢.
- اقتل حروف الصمت واخرج للفضا الواسع ، ص ٢٤.
- ما عمر خط الزمن يطمس نقط أو حرف ، ص ٢٥.
- وتبعترت يا حروف معانى المفردات ، ص ٢٧.
- حاطفى الشمع والقصه .. حاخبيها فى حروف الشعر ، ص ٤٠.
- لكن برضه أنا ما اخسرش .. كسبت الحرف فى الكلمه ، ص ٤١.
- وإن تمادى الليل وطول .. أو ردم بالضلمه كل حروف نهارك ، ص ٤٨.

هكذا يتجلى الحرف بوصفه الفعل والمكمن الذى يخبئ فيه حكاياته وأوجاعه وأحباله، وهو الرهان الذى يكسبه فى النهاية بعد الرحلة، هو يمسك بالحرف لأنه الوحدة الأولى التى تتشكل منها الكلمة، ولأنه يدرك أن الكلمة ستموت فى ظل القهر الواقع عليها، لذا فيحتفظ بالحروف ربما تتكون منه قصائد جديدة لازال يحلم بها:

**"كنت لازم تعرف إن الكلمه ح تموت**
**مهما كانت**
**مهما قلنا**
**اعتقوا الكلمه الغريقه "**

(قصيدة لا، ص ٥٠)

وهاهو يتمنى لو يستطيع الشعر أن يرسم فرحته، ويحقق أحلامه:

**لو يقدر الشعر**
**يرسم فرحتى .. الله**
**لو يقدر الشعر يرسمنى عريس بينكم**
**مشوقين لؤيته**
**متزوقين لماه**
**لأصرخ بأعلى مدى**
**وانده واقول .. الله** (قصيدة زفاف، ص ٥٤)

ديوان أوجاع شمالية يرواح بين القصيدة التفعيلية والزجلية والأغنية، ويعتمد مستويين لغويين، اللغة العامية التى تسود بين المصريين، ولغة بدو سيناء بما يحملون من مفردات خاصة، لذا فقصيدته تتسم

بميسم الشفوية ، مكتسبة جمالا أعلى عند إنشادها ، وتتضح هذه المزاوجة فى أكثر من قصيدة تميز شعر عبد القادر عيد عياد ، ندلل بواحدة منها : .

**ارمى بياضك**
**قالت الحرمه .. وتدلت من ايديها**
**صرة الـ جاى .. واللى كان**
**انهل بين الصوابع**
**رمل محبوس بالتسيح**

(قصيدة الحجاب ، ص ٦١)

وتكمن مشكلة الديوان فى نقطتين أساسيتين هما : المراوحة بين عدد من الأشكال ، بما يحيل على أن الشاعر ، وهذا الأمر ينطبق على دواوين عدد كبير من الشعراء ، لا يتوقف طويلا عند اختيار القصائد بحيث تمثل ديوانا لا تجميعا لعدد من القصائد يتم طبعها بين دفتى كتاب ، النقطة الثانية وهى مشكلة التدوين ، وهى الأخرى تعد مشكلة عامة يقع فيها معظم شعراء العامية ، ويزاد الأمر صعوبة مع ديوان أوجاع شمالية وما يتضمنه من مفردات تنتمى إلى البيئة السيناوية ، لكن يظل الحس الموسيقى بقوافيه وصوتياته هو صانع الجمال فى الديوان بوصفه ينحو للإنشاد .

## مشكلة التدوين

"ليس ثمة خلاف بين المهتمين على أهمية موضوع التدوين ، أو على الإشكالية الراهنة فى شئونه جملة وتفصيلا ، وليس ثمة خلاف أيضا على أن هناك تناسبا عكسيا بين الشعور بالأهمية والإشكالية و بين الجهود

المدونة فى التصدى لبحث الموضوع بما هو أهل له من عناية "()

إن تدوين شعر العامية مازال يعكس الفوضى ، فالمتأمل والقارئ لدواوين شعر العامية سيلاحظ أكثر من طريقة تدوينية تختلف من ديوان لآخر ، بل قد تتعدد طرق التدوين فى الديوان الواحد ، وغنى عن البيان أن نقول إن التدوين لم يعد وسيطا تسجيليا لحفظ النصوص من الضياع وإنما أصبحت الكتابة / التدوين أداة جمالية تدخل فى عملية تحليل النصوص ومكاشفة فنياتها ، من هنا تحتاج هذه القضية _ لن يستطيع باحث فرد أن يقوم بمفرده بهذه المهمة رصدا وتحليلا وضبطا _ إلى جهود عدة باحثين ، أو بعض المؤسسات المعنية ، وذلك للوصول إلى مجموعة من القواعد الضابطة لعملية تدوين نصوص شعر العامية

ولا يقتصر أمر تدوين النص العامى عند كتابة أحرفه منضبطة ، وإنما ينبغى أيضا ضبط علامات ترقيمه ، ووضع بعض الرموز الكتابية لعدد من الأصوات التى لم تستطع أحرف اللغة العربية الفصحى على الإمساك بها .

إن الإشكاليات التى يقع فيها تدوين النص العامى يعكس إتباع الشعراء المدونين لنصوصهم مشكلة المراوحة بين الأجرومية الفصيحة ، وتدوين المنطوق ، وذلك إتباعا لقاعدة " ما ينطق يكتب " ، وقد كان نتيجة لهذه المراوحة تبادل بعض الحروف المواقع فى الكلمة الواحدة ، ولندلل على ذلك ببعض الأمثلة :

- تبادل السين والصاد (صندوق – سندوق - صدر – سدر ... إلخ )
- تبادل الدال والضاد (أوضه – أوده )
- تبادل القاف والجيم والألف (قال – جال - آل)
- تبادل الزاى والذال
- الخلط بين الألف والفتحة الطويلة
- المراوحة بين كتابة الألف الملحقة بواو الجماعة وعدم كتابتها
- التنوين (دايمن _ دايما _ طبعن – طبعا ...... إلخ )
- الإمالة
- التفخيم
- التضعيف

إن أهمية تدوين النص العامى تزداد مع ازدياد الدعوة إلى الاتجاه لجماليات الكتابة والصورة البصرية ، فالكتابة التى تخلط بين أكثر من طريقة تدوينية قد تحدث لبسا لقارئها وتقف عقبة أمام تحليل النص الشعرى .

إن الغرض من طرح هذه القضية ربما يقف عند حد إثارتها فى محاولة لحث الباحثين على بذل جهد فى هذا الموضوع ، خاصة مع ندرة الأوراق البحثية والمقترحات التى تضع قواعد لكتابة النص العامى ، لعل من أهمها المقترح الذى قدمه " خليل عساكر " لكتابة نصوص اللهجات العربية الحديثة بحروف عربية ، حيث إقترح مجموعة من العلامات المتصلة بالحركات ، والإهمال والنبر ، كما قدم اقتراحا لكتابة بعض الحروف التى كثيرا ما يختلف

نطقها فى اللغة الفصحى عنه فى اللهجات العربية الحديثة ، وهذه الحروف أهمها ستة هى :

الجيم _ القاف _ الذال _ الظاء — الثاء — العين .

إن وضع قواعد لتدوين النص العامى يبدأ فى تصورى من رصد المراوحات التدوينية فى دواوين شعر العامية ، وتصنيفها ، ومحاولة وضع ضوابط لكتابتها ، والاستقرار على رموز كتابية لجملة الأصوات التى يتم تحميلها فى كل مرة على حرف من أحرف الكتابة العربية .

والغريب أن لا يخلو ديوان من الأخطاء الطباعية التى أثرت بشكل كبير على موسيقى بعض السطور الشعرية ، إضافة إلى أن معظمها يخلط بين الهاء والتاء المربوطة مما يغير دلالات بعض المفردات ، وسوف نرصد مجموعة دالة على مشكلات التدوين فى الدواوين المدرسة لنستخلص بعض النتائج

**<u>أولا ديوان : رسالة إلى –</u>**

- النس — النسى ، ص ١٦.
- إنت — انتى ، ص ٢٨.
- صفوا — صفو ، ص ٤٨.
- فرحة — فرحه ، ص ٥٢.
- جرحة — جرحه ، ص ٥٣.
- غنى — غنا ، ص ٨٣.
- لفت — لفه ، ص ٨٣.
- الشقه — ربما : الشقا ، الشقيه ، الشقيقه ، ونظنها الشقيقه ، ص ٨٤.

**ثانيا : ديوان اورنيك دنب**

- هفرض     ها هنا دالة على الاستقبال فتأتي مستقلة عن الفعل ص ٥، ٦.
- فينوا     فينو = فينه ؟ ص ٨.
- وقالني     وقال لي، ص ٢٦.
- متكنش     ما تكونش، ص ٢٨.
- تنهدتك     لتهيدتك، ص ٣٢.
- عرفينك     عارفينك، ص ٣٢.
- أيه     إيه، ص ٣٤.
- فاحسنلك     فأحسن لك، ص ٣٦.
- الدما الفاسد     الدما جمع لا تستقيم مع الفرد = الدما الفاسده، ص ٣٧.
- بوذك     بوزك، ص ٤٠.
- كلاكت     كلاكيت، ص ٥٣.

**ثالثا : ديوان بره الحدود.**

- يارتنا     ياريتنا، ص ١٥.
القزاز     الإزاز، ص ٢٧.
برسم     بارسم، ص ٢٨.
متهزنيش     ما تهزنيش، ص ٣١.

**رابعا : ديوان تايه في عالم النقط.**

- تاية     تايه (عنوان الديوان)
- هعيش     ها اعيش، ص ١١.
- سرداب     سرداب، ص ١٢.
- النقرطان     النقرزان، ص ١٢.
- متر شقة     مترشقه، ص ٢٥.
- مبقتش     ما بقتش، ص ٢٥.

- ميين    ما بين ، ث ٢٥.
- حطان   حيطان ، ص ٣٧.
- حسين   حاسين ، ص ٤١.
- أن    إن ، ص ٤٣.

خامسا : ديوان أوجاع شمالية.

- سكتة    سكته ، ص ٧.
- أحنا    إحنا ، ص ٧.
- وقولي أنك  وقولي إنك ، ص ٩.
- البيضة    البيضا ، ص ١٨.
- سبت    سيبت ، ص ٢٠.
الكوت    القوت ، ص ٢٨.
أياك    إيّاك ، ص ٢٩.
ياكم    يا كام ، ص ٣٦.

هذه أمثلة ربما تضعنا أمام نقاش طويل نهتدي فيه إلى طريق يضمن تدوين النص بشكل لا يحدث لبسا في دلالاته ، خاصة أن التدوين لم يعد وسيطا تسجيليا فحسب ، لكنه يسهم مساهمة كبيرة في الكشف عن جماليات النصوص .

---


المراجع والمصادر :

(١) رسالة إلى ... حسونة فتحي، فرع ثقافة شمال سيناء ، ٢٠٠٢.
(٢) تايه في عالم النقط ، حازم الرسي ، إقليم القناة وسيناء الثقافي ، ٢٠٠٧.
(٣) بره الحدود ، محمد رشاد فرع ثقافة الإسماعيلية ، ٢٠٠٩.
(٤) أورنيك دنب ، فتحي نجيم ، (د.ن) ، (د.ت) .
(٥) أوجاع شمالية ، عبد القادر عيد عياد ، فرع ثقافة شمال سيناء ، ١٩٩٩.
(٦) انظر : د. صلاح الراوي : الشعر البدوي في مصر سلسلة الدراسات الشعبية ، ج١ ، ع
(٤٧) : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠.

## الشهـــــــــــادات

١- أ/ كامل عيد رمضـــــان

٢- أ/ مدحـــــت منـــــير

٣- أ/ ضيــاء الديــن القاضـــي

(١)

## شهادة الشاعر كامل عيد رمضان

# شهادة الشاعر كامل عيد رمضان

السبَب :

وَلأنى بَحب الناس

والناس بالناس تتحَب

ولأنى بَحب الأرض سنابل حَب

وبحب الكلمة تخطى جدار الصمت

ولأن مرايتى وشوش أطفال ،

ويتضحك رغم الصَعب

ولأن العصر جبان وضرير القلب

ولأن .. وأن .. وأن

خَطيت ع الورق الحرف .. كتبت الشعر ،

يمكن يسمعنى الناس ..

يحكوه .. يقولوه ، فى لحظة صِدق ...

..........

من هنا يمكن الدخول الى عالمى الشعرى .. على أى الأوتار أعزف وما هو المنهاج الذى أتبع .. ولن يخفى على

أى مـن مكـان ، أن همـى الأول هـو الـوطن ـ الـوطن بمحتـواه الطبيعـى : الأرض .. النـاس .. الحب ، والـوطن بمحتـواه المتفاعل والشاخص إلى حياة زادها الإنسان ، حيث الحق هو فيصل الحكم على الأشياء والأحداث ، ومن ثم فإننى أرى من وجهة نظر خاصة ومحددة ، أن الشعر فى حد ذاته لم يكن هدفى الأول ، بقدر ما أنه وسيلة تعبير وأداة توصيل لما يعتمل فى النفس ويقرره الفكر ، والقلب العاشق الذائب فى هوى مصر ( أولا ) ، والدأب الباحث عن كل كلمة حق تنبت فى أى مكان ، وبأى لسان ( ثانيا )

ولقد عشت مراحلى الشعرية متشوفا ومشوقا لحياة زادها الكرامة ، فى عالم انقلبت فيه المعايير بتسيّد الطفيليين وتوارى ذوى القيم الأصيلة . لذلك أقول : إن الشعر كان مدخلى إلى هذا التشوف وذاك التشوق ، فالشعر من منظورى الخاص هو دفتر أحوالى .. أسجل فيه وجدانى المتأزم وحالتى النفسية ، وهو مرآتى أرانى فيها عاريا دون رتوش أو جماليات ادعاء .. والشعر

كذلك ، كتابى الذى أرتب فيه أفكارى ، وهو قاموسى الذى يحمل مفرداتى ويلدها كائنات حية تُثرى وجودى وتدل عليه ، وأنا فى كل هذا أرى أن القصيدة كل لا يتجزأ، فى أحلامه حتى النخاع .. مستنطقا قلمى بأحواله ، وفيم تدور حوله هذه الأحوال : سواء كانت حلما أو أمنية ، أو رفضا ، أو دمعة أبت إلا أن تنسال نشيجا حارا على الورق .

وهناك ثمة علاقة جدلية دائمة بين الذات والموضوع فى كل ما طرحته من شعر ، كنت واعيا فيه إلى عنصرين هامين فى هذه العلاقة الجدلية : أولها : تاريخ الموضوع فى الذات ، وثانيها قيمة الموضوع عند الذات ، وكلا العنصرين يتكئان على الإنتماء ، فبدون هذين العنصرين يتحول فعل الإبداع إلى عمل ميكانيكى صرف لا روح فيه ، ويصبح مجرد ادعاء أيدلوجى أجوف خلو من إيستمولوجيا الموضوع ، ومن ثم يفقد الشعر ، الجزء الأكبر من قدرته فى الوصول إلى الناس أو حتى الوصول إلى وجدانهم .

ولأن الذات هى ذات مصرية صميمة ، دما وروحا ولسانا . ولأن الموضوع الذى أعنيه هو الوطن ، القيمة التى لا تعلوها قيمة أخرى ، فلاعجب أن يلتف إلى ما أطرح ، كل محب لهذا الوطن .. إنه جانب مهم وأصيل فى فكرى وعقيدتى ، إن ما أردت أن أقدمه ، هو موقع الانتماء الذى أحيا فيه وأترعرع فى كنفه ، ومن ثم قلت :

أنا مش آلة كاتبة ولاذوا موصُوف
أنا دقة الكعب اللى واقفه فى الصفوف
أنا الظروف —
حبْر الدوايه والمرايه والحروف
لو غاوى —
غوص بين السطور ، تقدّر تشوف ..

..............

حقا أننى لست هذه الآلة الكاتبة ، بل أنا جزء موصول فى هذه المعادلة الوطنية ، وأرى أن الشعر يولد

فى صدور العاشقين ، يجول كل الدنيا ، يقيمها ولا يقعدها ، فالشاعر قلب يستنشق الحياة ليردها كلمة من وهج الأنفاس وعصارة الروح . فإذا كانت الكتابة شكلا من أشكال الصلاة ، فإن الشعر يتجه مباشرة إلى الصلاة ، لهذا أقول :

الشعر صوت مسئول
كيَّال جسور
طبَّة ميزان عادل
اوصال وصَّال دايم
كرباج ضمير مسلول
دعوة نبى
ومقام ولى ..
إن لم يكن - لا يكون ..
........

من هنا كانت قناعتى أن التجربة المرتبطة بقضايا الإنسان ، لا تخسر أبدا ، ذلك أن الشعر ليس تجملا أو بوقا فى الهواء ، وإلا صارت الموهبة معطلة ، إذ لا أثر ولا

قيمــة ، فهــو إن لم يكــن مَعَــبرا للحيــاة .. مــصورا لإحداثياتها ، انتفى دوره الذى أردته من البداية مدخلا ومنهج إبداع ، وفى هذا أجد نفسى دائب البحث عن رفقة الطريق ، ينتابنى القلق ، أن لا أجد هذه الرفقة ، كى أتقوى بها ، فنتقوى معا :

الدنيا مركب وناسها ، غاوين خيانة وغرق
الدنيا مركب ، شراعها ، هَدّه السفر والسبق
والبحر غامق غريق ، يعشق حطام القلق
آه يا صديقى الصديق ،
خايف تفوت الطريق ، والصُحبة تطلع ورق .. !

..................

فالبحث عن رفقة ، هو رفقة الرأى - رفقة رفض الظلم والظالمين .. وهذه الرفقة التى أرجوها هى رفقة القلم والفكر - رفقة الكلمة التى أرجوها شعرا فاعلا له جسد وروح وكيان:

باهت ياكل الشعر ، لو ماتهزنيش
لو أسَمَعك ، والقاك هاموش ،

لا روح ولا هَزة شجر ----

يابو الرُطان عالى الجرس

صوتك خَرس ، والفن صيصْ

يابوالبِدَع عالية الشواشى والحروف --

الشعر بَره الحِسْ طيش

غامق غطيس

جَامِدْ وصامت كالصَنَمْ ..

..............

والكلمة المفروضة عندى لها مدلول ووظيفة ، كى تحدث الأثر المطلوب من طرحها ، فالناس بطبيعتهم يحبون العدل ويكرهون الظلم ، من ثم كانت أداة الرفض منذ البداية هى الكلمة ولا غير الكلمة الشجاعة من بديل :

الكلمة عيبة ،

لو يوم تغنى للهزيل والخيبه

الكلمة معطوبة --

لو عكزت ع الشك أو عَ الريبَه

الكلمه أيوه ولأ —

فى الحق مطلوبه

بالصدق محبوبه

وف حضرة الظالم ،

لها فى القلوب هيبه ...

..............

وفى كل ما كتبت ، كنت متوحدا بشكل مطلق مع قضيتى المطروحة ، وكنت عنصرا فيها — فاعلا أو مفعولا .. محددا موقفى ، وفى أى الجانبين أنا ، فأنا شاعر غير محايد ، مذ اخترت الشعر وسيلة تعبير ، إذ أننى من جيل عايش وعاصر أنظمة حكم مختلفة ، كان الاختلاف بينها حادا وجارفا ، فقد عشت عصر الملكية وعصر الثورة ١٩٥٢ وعصر الجمهورية والانكسارة الكبرى فى ١٩٦٧ ، وانتصارة الشعب والجيش يوم العبور العظيم عام ١٩٧٣ .. كان لكل هذه التحولات آثار وندوب فى الذات ، ولم أستشعر فيما بين كل هذه المراحل ، أننى أكملت ولو لمرة واحدة دور النقاهة ، ولولا تدثرى

بالأمل وبالتاريخ ، ما كنت وجدت لقلمى كلمة فى موضوع سطر من ورقة .

والتاريخ عندى دائما ، يدلف إلى عقلى من عباءة المجتمع – الشعب – ذلك أنه منذ فجر التاريخ ، كان الشعب هو ميزان الوجود ومصدر الحياة وصانعها الأول ، وفى هذا كان رأيى أن رمسيس الثانى المعترف له بأنه أعظم البنائين ، لم يكن هو من فعل فى الواقع ، والحقيقة التى لا جدال فيها أن الشعب المصرى الذى عاش فى كنف هذا العصر ، كان هو الصانع والمنفذ الأول . وقد طرحت هذا المفهوم فى قصيدة " أصل الحكاية " وهى عنوان ديوانى الأول الصادر عام ١٩٩٩ ، وفيها اتخذت من الألوان معادلا لحالتى النفسية عند كل محطة من محطات التاريخ ، السار فيها والحزين ، لأننى أرى أنه ، إذا كانت لوحة الرسم ملونة ، فإنه يمكن كذلك رسم القصيدة بألوان من الكلمات :

ألواني زاهيه ، مصراويه ، مؤلِّه !

أزرق غميق

إسود غطيس

باهت تحيل

ورقه ف خريف عزّ الصبا

أحزان إيزيس

أحمر ومسفوك الدماَ

أصفر دريس

مدهوس فى عصر الطلسَمه ..!

..............

كان هذا هو الجانب النفسى الحزين ، ومن ثم كانت الألوان القاتمة ، معادلا لهذه الحالة المأساة ، أما الجانب الآخر من اللوحة ، وفيه المدلول السار ، إذن لابد أن تجئ الألوان تعبيرا مطابقا لهذه الحاله من السرور ، إذ كان البناء هو الشعب وصاحب الفعل :

رمسيس سَقيتُه الكاس هَنَا ،

نَقش بإيدى ع الحجر ، عيد انتصار

لوِّنت إسمىْ فى الصبوَر ، لون النهار ؛

أبيض حليب

أصفر دهب

اخضر حبيب

والوان عجب

لونى الأصيل ،

وردة وشجرة وسَنبله ..

** كان التاريخ هو مفتاحى إلى الطرق المغلقة ، فهو التجربة والعظة ، ومن يدرك كنه الشعب المصرى ، يعرف أنه شعب اعتاد القيام من عثراته أكثر قوة وأعلى قامة ، رغم الآراء المجحفة لإمكانات هذا الشعب العظيم ، وهذه المعرفة كانت مستندى فى رؤية الغد رؤيا العيان ، والدليل أنه عندما حدثت الهزيمة العسكرية للجيش عام ١٩٦٧ وفى الأسبوع الأول من واقعة الهزيمة ، وجدتنى أصرخ من على خط المواجهة الأول بالسويس ، رافضا الهزيمة ورافضا كل دعوة بالإنكسار .. وهذا الرفض لم يكن نوعا من العنترية الجوفاء ، بل كان مستندى فيه : هذه الانجازات الانشائية العظيمة والمواقف البطولية المسجلة عبر

التاريخ ، وهى ثوابت شاخصة للجميع ، يحق لنا أن نقسم بها ونتدثر بوجودها ، لننطلق منها ، حماية لها ولأنفسها :

لأ .. مماتتش الأرض ..

لأ .. مغابتش الشمس

وأحلام المجد —

مش هاحلمْ غير بالمجد

بيلدنا أمات عناقيد فى السد

بالفجر

الفجر اللى اتعلقْ فى ضفاير امى ومال ،

باس خد النيل

عَمّر قناديل عمال

حط النوار على سدر بلدنا " اشمون "

مش حارضَى بغير الفجر واعود

واجيكى يا أمى بغصن زتون

أشرب من عَرَقِك

أحتلّ أرضك بالأحلام

بسلام ..

هكذا بدأت رحلتى العصيبة فى الثلاثينات من عمرى ، بداية من الانكسار وحرب الاستنزاف وتجربة الأغنية المقاتلة مع ولاد الأرض ، ومن هنا أخذ القص والحواديت منحى آخر أشد قسوة وأكثر إيلاما ، خصوصا أن الجرح كان عميقا والأحداث متسارعة ، ومن ثم كان الصراع النفسى المؤلم ضاربا بأطنابه فى حنايا الذات والروح ، ومع ذلك ، زادنى هذا قدرة أكبر للصبر ، ووضوح أعمق فى الرؤية ، وإدراكا أمثل للواقع وللأحداث . وعندما يتعلق الأمر بأحداث أو أفعال ، تكون للجملة الفعلية الصدارة فى التعبير وليس الجملة الاسمية ، إذ أن الجملة فى اللغة العربية تبدأ بالفعل على خلاف الجملة فى اللغات الغربية التى تبدأ بالاسم . ولأننى أكتب قصائدى اهتداء بالجملة الفعلية،جاءت أحداث الوقائع أبلغ تأثيرا وأقرب وصولا لذهن المتلقى ..

واليكم بعض نماذج من القصائد خلال فترة حرب الاستنزاف ، نبدأها باجتزاء من " ضحكتى وش البلد "

* ابتدى أضحك حقيق ،

أما اشوف الناس بتعزف عَ الطريق —

غنوة نضال

طابعة ع الأرصف غناها .. والرجال —

مصر فيهم ثورة فايره

حاطة شايله

شايله حاطه —

شمسها على كل غيمه ،

طابعه فينا وشوش حزينه

- ابتدى أضحك بحق ،

أما اشوف الراية مصرى زاينَه سينا

واما نبقى كلنا فى الحرب صُحبَه ،

نتقتل .. نقتل .. نموت

الحياه فسحه نهار ، ينقضى ،

والباقى شعب ...

...........

واصف في قصيدة " من مفكرة راجل سويسى " ، مدينة السويس ، الخالية إلا من بعض من لهم أعمال متعلقة بالخدمات الحيوية الهامة ، وذلك بعد تهجير الأسر المقيمة من نساء وشيوخ وأطفال إلى داخل البلاد حماية لهم ووقاية لحياتهم من القصف الشرس للعدو الاسرائيلى :

* م المينا والكنال لآخر لاربعين
بيوت صفوف وطوف
يُقطع الدكاكين ..
لو تنطق الحروف ، طعم الكلام حزين ..!

* ألف كل شارع حاضنه عنيًا البيوت
والف كل حارة واتصنت عَ السكوت
أسمع دقة قلبى فى الصمت والبارود
وصوت لطيف صبيه ، بيعلا الف صوت
الدم عَ الحيطان والحزن فى القلوب ..!

....

* حمامى يا حمامى يامهاجر فى البلاد
طمنّى يا حمامى عن بسمة الولاد
إزاى رضعوا النسايم فى زحمة المداين
وكيف حال البنات —
لسه شعورهم ضفاير ، واللافات الميعاد ..!

............

وفى كل ما كتبته خلال هذه الفتره — وما قبلها وبعدها — كانت الذات هى الموضوع ، والموضوع هو الذات ، لا فاصل أو عازل بينهما .. إنه الانصهار والذوبان فى بوتقة واحدة لعنصر جديد يحمل كل الصفات .

* تأتى لمرحلة أخرى فى هذه الرحلة الممتدة ، ألا وهى مساهماتى مع ( ولاد الأرض ) ، وهى فترة أو هى مرحلة التأجج اللاهب فى فترة عصيبة من تاريخ مصر المعاصر .. ولا مراء فى أن مؤسسها وصاحب فكرتها هو الكابتن غزالى ، هذا الصوت الأيدلوجى ، الرياضى والديناميكى .. تكونت فرقة ولاد الأرض مع هزيمة يونية ١٩٦٧ مباشرة ، وكانت أغنياتهم فى المقام ، رفضا للهزيمة ، ونقدا

للسلبيات وشحن معنوى للشعب وجنودنا الرابضون على الجبهة ... إنهم لم يعزفوا للغزل ، غير أن قلوبهم كانت تنبض بالحب وتبتهج للحياة التى يرونها تتدفق على جبهة طفل فوق صدر أم أو على جبهة رجل تخضب وجهه بحبات العرق وأحلام الغد ... هم كذلك ، لأنهم أول من رفض الواقع المهين ، ووحدهم بدأوا يملأون بلادهم بطُبول الحرية ، حتى وان كانت تصل إلى بعض الآذان ، أو لم تتقبلها بعض الآذان الأخرى .

كان التراث هو المعبر الأساسى لكتابة أغنيات ولاد الأرض ، ومن ثم كانت أبجديات أغنية " ريس الحرية " وهى الأغنية التى تنبأت فيها بالعبور والحرب ، مع أننى كتبتها عام ١٩٦٨ ، وكذلك أغنيات طالب يادم ، مدوا الأيادي ، العهد ، الفجر غ الطريق ، إلى أن تحقق النصر عام ١٩٧٣، فتوجهت أعمال هذه الفتره باوبريت " السويس حبيبتى " وهى عن حرب أكتوبر ١٩٧٣.

............

إن قضية الحق والانسان لا ترتبط من وجهة نظرى بمكان محدد أعين فيه وأتعامل معه ، بل إن همى المطلق بالانسان ، جعلنى أتخطى الحدود المصرية إلى تركيا لأكتب عن الزعيم الكردى عبدالله أوجلان الذى اختطفته المخابرات الأمريكية وسلمته سجينا إلى الحكومة التركية . وإذا كنت قد كتبت قصيدتى " أوجلان وما كان فى هذا الزمان " ، لتسجيل الواقعة المريبة والطريقة المهينة التى تم فيها القبض على الرجل ، فإننى فى واقع الأمر أردت أن أقول : أننى مع كل قضايا الانسان الحرية فى أى زمان ومكان من العالم :

يا هلترى الدمع ده دمعى
واللا دموع " أوجلان " ـ؟!
مين اللى غش وخان ، وزلزل البنيان ..!
مين اللى فز ودبر الحبكة ...
جبنك تقول : البخت والصدفة ..
المهزلة حرفه

= ولم يفوتني أن أحكي عن هيمنجواي في قصيدة ( هيمنجواي والموت في عز الظهر ).. وقد كان للبعد العربي مساحة كبيرة في كتاباتي ، تؤكد المعنى الأيدلوجي الذي أراه في طلب الحق من خلال طرح أكثر من سؤال خطابي ومأثور ، وكان ذلك واضحا كل الوضوح في قصيدة ( أناشيد الحزن اللبنانية ) : مين اللي خلى الشمس في المنفى / الصمت سيف مشروع ، هيه كده بيروت / دبيحه ورا بابها / والدم سايل عوم ) ، واحنا الندامة الشوم / واقفين بنتفرج !! )

= ولا يفوتني في هذه الرحلة العربية ، القضية الأم " فلسطين " ، تلك القضية التي مازلنا نحمل تبعاتها ونعاني آثارها ، ولم تزل جروحنا منها متأججة ، إنها القضية التي لم تتفق بشأنها كلمة العرب في يوم من الأيام وهي القضية التي كانت سببا في أن يأتي المستعمر الغربي بشكله القديم والحديث ، مرة أخرى

إلى منطقتنا العربية ، وهى القضية التى أمنت علىّ قصيدة ( متصدقيش يا قدس أعذارنا ) ، ومنها:

* متصدقيش يا قدس غير صوتك
صوتك أدان الفجر فيه قوتك
واتسلحى بالموت ، النبض فى بيوتك
من كل عين خَضرا بينطلق مولود
من كل حَجر بينطلق مارد..
يابس يا عود الجباه لو منبتك مالح
أخضر ياغصن الزتون ،
وانت ألتون ودانات ...

..............

وتمتد الرحلة ويتصلب عصب المكابده ، ومع ذلك لا تتوقف مراحل الفكر ، فالكتابة هى غاية المعاناة ، كما ان البحث عن رفقة فكر ، أصبح فى هذا الزمن عملة نادرة ، ومهنة السقاية ( السقا ) انقرضت وانقرضت معها أقلام رائدة ، ولم يتبق سوى بعض شرفاء ، وحتى

هؤلاء رغم ندرتهم ، لم يعد أحدا راغبا فى بضاعتهم .. و
.. ( يعوض الله ) :

❖ عطشان سبيل .. عطشان ..
فينك وانا أسقيك
فينك وانا اديك
قربة دموع عينى يادوب نقطة —
لكن ترويك
يدّن أدان الديك ، والفجر يطلع حَىّ
حى على عيسى الرسول الحى
حى على طه الرسول الضىّ
حى على الواليد .. بداره وعيد
حى على الكلمه فى بطن الغيب ...

...............

❖ ومعذرة ، أننى لم أكتب شهادة بسيرة حياة : الميلاد / المؤهل / الجوائز / والتكريم ، ذلك لأننى مقتنع تماما بضرورة أن تكون الشهادة مراحل فكر ، وهاأنا قد فعلت ... أشكركم

( كامل عيد رمضان )

(٢)

# ما ليس كذلك

## شهادة

## مدحت منير

## ما ليس كذلك

## شهادة

## مدحت منير

اسمعني

سوف أهمس في أذنيك

إنه أمر يخصك أنت

سوف أنتحي بك جانبا

في طرق فرعية مظلمة ومتعرجة

حتى لا يسمع غيرك ما سأقوله

سوف أهمس في أذنيك بأشيائي الخاصة جدا

أسرار قلبي

غير المتاحة للآخرين

اسمعني

سوف أقول لك..

حتى نخرج سويا إلى قارعة الطريق
وتشعر أنك تحن مرة أخرى
إلى نبض قلبك
أريد أن نتعرف على الوجود
عبر خطوط سير
لم تطأها أقدامنا من قبل
ومع ذلك
تبدو أليفة جدا»

هذا باختصار هو طموحي في القصيدة

وإن كان لأول سنين العمر دور في تكوين الإنسان ..
فأنا من مواليد القنطرة شرق عام ١٩٦١ وربما تعني هذه المدينة في هذا التاريخ أكثر من كونها مجرد مدينة وكونه مجرد تاريخ.

نشأت القنطرة شرق عندما امتد خط السكة الحديد من مصر إلى فلسطين وسكانها الأوائل عمال سكة

حديد نزحوا من صعيد مصر ليعملوا بها وكانت نشأتهم الأولى فى بيوت فقيرة بنوها بأيديهم أطلق عليها الإنجليز (huts) وتعنى أكواخ ثم درج الاسم بعد ذلك حتى أصبح (الغطوس) وهذا هو اسم الحى الفقير بها حتى الآن.

وحتى الآن هى الياسمين الذى يتسلق الأسوار الحانية ليتطلع إلى الضوء الخافت داخل النوافذ الملونة، وهى أشجار الجهنمية الموعودة بالجنة خلف ورش السكة الحديد، وهى الأمهات يثرثرن فى الفرندات القريبة لتبتهل حبال الغسيل وتشعل الهواء بالحنين، ورمال صفراء تحمل على عاتقها رعاية الأولاد والبنات، وهى التى تجلس على شاطئ القناة لتنظر بألفة إلى القطارات القديمة وهى تقطع الصحراء برفق ماضية إلى حيفا ... وهى رحلة بين زمانين.

أما بعد، فقد شاء الحظ أن تكون نهاية طفولتنا معاً - أنا وهى - فى نفس اللحظة، ٥ يونيو ١٩٦٧ - وربما لهذا

السبب كانت أول محاولة لي في كتابة الشعر ٦ أكتوبر ٧٣ ذلك لأني كنت أثناء فترة التهجير دائما أشعر أن طفولتي-بكل ماتعنيه من كلمة- تركتها خلف القناة مع باقي محتويات بيتنا الحبيب ورحلت مع أسرتي إلى الغربة، لذلك عندما دقت طبول الحرب مرة أخرى واعدة إيانا بعودة قريبة شعرت أنا وربما كثير من أبناء جيلي المهجرين أن هذه الحرب هي حربنا نحن بشكل شخصي وهي تخصنا أكثر مما تخص غيرنا ولأني لم أكن في سن تسمح لي بالمشاركة الفعلية فيها لجأت إلى كتابة القصائد الحماسية وكنت ألقيها على زملائي في الإذاعة المدرسية وأمتلئ زهوا أثناء تصفيق زملائي وكأني أحد أبطالها، فأنا- وهذا شأن كل أبناء جيلي في هذه المنطقة - أبناء للهزيمة والنصر ،أبناء الطفولة الضائعة،والهجرة والتشرد والعودة، أبناء الانتقال من النوم على الأسرة إلى البلاط العاري،نحن أبناء دموع الحرمان ودموع الفرح،لم تفارق أذهاننا أبدا النوافذ المدهونة بالأزرق والسواتر التي

تتقدم واجهات البيوت، والجدران العارية،والبنايات المتكسرة والشظايا ورائحة البحر والموت معا.
أعتقد أن ذلك ملمح أساسي من ملامح وجدان جيلى و هو يلاحقنا فى كتابتنا بشكل أو بآخر سرا وعلانية.أضف إلى ذلك أننا مازلنا نبحث عن طفولتنا التى لم نعثر عليها حتى الآن.

عن الكتابة:

فى البداية عندما كتبت لم أكن أعرف موقفى بالضبط من بحور الخليل. وعندما عرضت بعض قصائدى على أحد النقاد (المرموقين). قال لي: أنت تستخدم أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة،واعتبر أن هذه مشكلة يجب تجاوزها ووافقته،وذهبت لكى أمتلك أدواتي-على حد قوله- وحاولت مع بحور الخليل، وكتبت عليها تماما كما أوصانى،ولكن النتيجة أننى اكتشفت بسرعة ومع أصدقائى المخلصين أننى تنازلت عن شئ ما بداخلى، لأكتب كيفما اتفق. العجيب أننى لم ولن أصدق فى أى لحظة خيانتى للإيقاع، بل ربما

أكون قد خنت روحي عندما خنت إيقاعها والتزمت بإيقاع آخر أعتقد أنه ليس من نسيج العامية وربما أيضا ليس أهلا للحظة الراهنة»

وأزعم أنه لايمكن محاكمة العامية بقوانين الفصحى وإيقاع الشعر الشعبي أكبر دليل على ذلك** «ولكن الأهم هو أنه لايمكن تفكيك القصيدة الحديثة بأدوات قديمة بنفس القدر الذي لايمكن به محاكمة الحاضر بقوانين الماضي»

وإذا اتفقنا على أن كل شكل يشير إلى مضمونه، فماذا تفعل بنا الكثير من مضامين قصائد التفعيلة التي تكتب الآن؟..

أعتقد أنه- بقليل من المتابعة-يمكن للمتلقي إدراك أن هذه القصائد مجرد إعادة إنتاج لما كتب فعلا من قبل، ويبدو أنه مجرد استدعاء لتفعيلة ما، تأتي في أغلب الأحوال بميراثها الصوتي وجمالياتها الشفاهية التي سبق أن كتبت بشكل أو بآخر مرارا وتكرارا متكئة إلى

حد كبير على سلطة لايغفلها الواقع السائد ولا يملها بل يتبناها ويدعمها..ألا وهي سلطة اليقين..

هذا اليقين الذي يتراوح بين الميتافيزيقي والاجتماعي ربما كان صائبا أو محقا في مرحلة سابقة في تاريخنا. أما الآن أعتقد أنه يصب في نهاية الأمر في تثبيت مانحن عليه. لأنه وإن بدا ثوريا أو حاول بالفعل تغيير الأمور فهو تغيير شكلي لأنه في النهاية يستبدل اليقين بيقين آخر ليتغير الرمز بينما تظل البنية،إن المشكلة تكمن في أن هذه السلطة لاتقبع في الحياة السياسية والاجتماعية فقط بل هي أيضا متجذرة في أخص خصائص الحياة النفسية ولذلك فالنضال الحقيقي من وجهة نظري هو محاولة وضع الإنسان أمام ثوابته،وهذا إن لم يكن للشعر دور حقيقي فيه،فما قيمته إذن ؟!!

أنا مع الشعر ضد الخناجر المشهرة في الهواء

مع القصيدة التي تصنع إيقاعها ضد الإيقاع الذي يصنع قصيدته

مع الأسئلة ضد الإجابات النهائية.

ولكنى- وبالرغم من ذلك- أحب بعض الكتابات المباشرة بحماسيتها، وخفة ظلها أحيانا،لأن مثل هذه الكتابات تكون فى بعض الأحيان استجابة مباشرة للحظة تاريخية بعينها،وقد يحدث أحيانا أن تخلد اللحظة التاريخية فتخلد معها الكتابة..ولكن تظل الكتابة الحقيقية هى التى تخلد اللحظة التاريخية أوهى بنت الجدل مع اللحظة التى تؤثر فيها وتتأثر بها،وعندما أكتب- أحيانا- كتابة مثل هذه الكتابات الحماسية لسبب أو لآخر أشعر وأنا فى أكثر لحظات نشوتى بها أننى أفعل فعلا شعريا ليس من الطراز الأول!!.. والمشكلة - من وجهة نظرى- ليست فى الأيديولوجيا، لأنى لست ضد أن يكون الفنان أيديولوجيا بشرط أن يضيف فنه آفاقا جديدة للأيديولوجيا لا أن يكون مستهلكا لها.

<u>وماذا بعد؟</u>

( أنا البحالة الجليل في توافه الأمور )***.

اندهشت عندما قرأت هذه العبارة للشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا و شعرت ببساطة انني أريد أن أعمل في مركز البحوث الجليل لهذا الشاعر و ربما يكون شيء ما بداخلي احاول تلمسه في ديواني السابقين دلتني عليه هذه العبارة الكاشفة من وجهة نظري ما جعلني اشعر برغبة حقيقية للعمل في هذا الاتجاه .

المأزق الحقيقي الذي يحيط بهذا المجال أنه من الممكن أن يتهم بالضحالة و السطحية يؤكد ذلك بالفعل كتابات بعض مدعي القصيدة الحديثة التي تكون كتاباتهم محتشدة بتفاصيل كثيرة خالية من اي خصوصية في النظر و بذلك تكون خالية من الشعر مهما ادعت الشاعرية . شاعرية بيسوا لا تأتي بالطبع من توافه الأمور لكنها تأتي من كيفية النظر إلى مثل تلك الأمور .

ثم ما هي توافه الأمور هذه ؟! .

أليست هي كل المسكوت عنه؟

ومن الذي يعتبرها توافه !!

أليست الثقافة السائدة التي تعيد ترتيب الأشياء وفقا لشروطها .

و ما هو الشعر؟

أليس هو ... ما ليس كذلك .

الشعر هو ... عالم الأشباح المنفية بشرط أن يكون عالم و أن يتسم بالجدة و الطرافة في آن واحد و هو لا يكون كذلك إلا إذا كانت الكتابة غير متورطة في مقولات و جماليات سابقة التجهيز حتي و إن بدت عصرية و حديثة .

فنحن لا نستطيع أن نعترض علي بعض الكتابات القديمة علي اعتبار أنها قصائد شعارات و نقبل كتابات أخري تدعي الحداثة تحت شعار آخر . اسمه العادي أو اليومي لأن اليومي ببساطة عندما يتحول إلي شعار يفقد مبررات وجوده تماما . و بالرجوع إلي سوزان برنار في ( قصيدة النثر ) نجد أنه حتي عنوان هذا الاتجاه ليس(اليومي )لكنه (العجيب اليومي )

. ◆◆◆◆

اعتقد في هذا السياق أن اليومي هو مجرد يومي من حيث إنه يشاركنا حياتنا بكل عاديتها . و هو ليس مجرد يومي في سياق حياة عجيبة ينتفي فيها دور الإنسان و يصبح أبطالها الحقيقيون الأشياء و الأوهام . إنها طريقة أخري للنظر إلي الحياة طريقة ( البحاثة الجليل في توافه الأمور ) .

و لأن العالم موجود بالفعل – علي الأقل – عندما ننظر إليه ،اعتقد انه يمكن تقديم كتابة بعين راصدة لهذه التفاصيل في سياقها العجيب و جاهزة لفضح ما استقرت عليه الأمور التي اعتاد الجميع أن يراها نهائية .

مدحت منير
نوفمبر ٢٠٠٧

## الهوامش

*صياغة مستوحاة من رأى الشاعر محمود الحلوانى فى تجربة مدحت منير الشعرية،جريدة الأنباء الكويتية- العدد ٨٧٩٦

** مسعود شومان، الخطاب الشعرى فى الموال.

***فرناندو بيسوا،نشيد بحرى.

****سوزان برنار،قصيدة النثر.

(٢)

السيرة الذاتية

## ضياء الدين حسن حسن القاضي

السيرة الذاتية

# ضياء الدين حسن حسن القاضى

* مواليد بورسعيد فى التاسع من سبتمبر ١٩٤٤
* بكالوريوس تجارة ١٩٦٧
* عضو لجنة تأصيل نضال وكفاح شعب بورسعيد التى شكلها محافظ بورسعيد الأسبق السيد سرحان لسنة ١٩٧٩

- مقرر لجنة التاريخ والتراث وعضو لجنتى القصة والمقال والمكتبات وهذه اللجان منبثقة عن المجلس الأعلى للثقافة بمحافظة بورسعيد الذى قام بتشكيله المحافظ الأسبق اللواء سامى خضير بالقرار رقم ١٣٥ لسنة ١٩٨٨ ، وهذا المجلس مكون من ١٣ لجنة وتولى نفس المناصب فى نفس اللجان عندما أعيد تشكيل المجلس الأعلى للثقافة فى عهد المحافظ الأسبق اللواء/ محمد جميل أبو الدهب بالقرار رقم ٢٨٠ لسنة

١٩٩٢ وفى عهد المحافظ الأسبق اللواء / فخر الدين خالد بالقرار ٣٢٣ لسنة ١٩٩٣ واستمر المجلس فى عهد المحافظ السابق اللواء/ مصطفى صادق دون قرار إعادة تشكيل . كما استمر المجلس الأعلى للثقافة فى العمل فى عهد المحافظ الحالى اللواء الدكتور / مصطفى كامل محمد مع اصدار قرار مستقل بتشكيل لجنة التاريخ والتراث بالقرار ١٢١ لسنة ٢٠٠١ م .

- عضو فخرى مدى الحياة بمكتبة الاسكندرية اعتبارا من أول فبراير سنة ١٩٩٦ بعد الاسهامات بالتبرع للمكتبة وعلى رأسها المخطوط الخاص بالفيلسوف الاغريقى ايسوقراطيس المطبوع فى باريس فى ٢١ ابريل ١٦٢١ بلغة الاتيك ( لغة يونانية قديمة نسبة الى جزيرة أتيكا) ومترجم فى هامشه باللغة اللاتينية(اللغة السائدة فى أوروبا وقت طباعة هذا المخطوط لسنة ١٦٢١) ومغلف بجلد الغزال لوقايته من آفة سوس الورق .

- عضو اتحاد المؤرخين العرب بالقاهرة .
- عضو الجمعية المصرية للدراسات التاريخية بالقاهرة .
- عضو أمانة الاعلام وعضو لجنتى السياحة والتنمية الشعبية بالحزب الوطنى الديمقراطى بمحافظة بورسعيد
- عضو لجنتى الثقافة والإعلام بالمجلس الشعبى المحلى لمحافظة بورسعيد
- عضو مجلس إدارة جمعية بلدى بمحافظة بورسعيد
- عضو لجنة تسميات شوارع مدينتى بورسعيد وبور فؤاد
- معد برامج تاريخية وثقافية فى الاذاعة والتليفزيون
- كاتب ومحاضر فى تاريخ بورسعيد والتاريخ الحديث

- أعد بصفته مقررا للجنة التاريخ والتراث مرجعا تاريخيا عن معركة بورسعيد سنة ١٩٥٦ بعنوان الأطلس التاريخى لبطولات شعب بورسعيد لسنة ١٩٥٦ صدر منه حتى الآن ثلاث طبعات كما أعد موسوعة من أربعة أجزاء تتحدث عن تاريخ بورسعيد طبع منها حتى الآن على نفقته الخاصة جزءان
- كرمه المحافظ الأسبق محمد سامى خضير فى عيد التفوق العلمى لمحافظة بورسعيد سنة ١٩٩١
- فاز بجائزة الكاتب الراحل محمود تيمور ١٩٩٤ التى نظمها نادى القصة بالاسكندرية وسلمها له المستشار الجوسقى محافظ الاسكندرية الأسبق

## شرح مشوارى فى التاريخ والتأريخ
## من واقع السيرة الذاتية

ولدت فى يوم السبت التاسع من سبتمبر ١٩٤٤ فى حى الافرنج ( حى الشرق حاليا ) بالمنزل رقم ١٦ شارع عباس ( محفوظ العجرودى حاليا ) ملك الخواجة نيقولا سيتيناس أحد كبار قباطنة السفن من اليونانيين العاملين بشركة قنال السويس العالمية ( قبل تأميمها ) وكان يمتلك عدة عمارات شاهقة فى أهم البقع فى مدينتى بورسعيد والاسماعيلية وأصبح من كبار ملاك البواخر بعد احالته للمعاش ومازال أولاده حتى الآن ملاك لكبار الشركات الملاحية فى اليونان والولايات المتحدة الأمريكية وتكاد تكون عائلتى هى الوحيدة فى عمارة سيتيناس من المصريين أما باقى سكان العمارة فكانوا من اليونانيين ومن الشوام العاملين بشركة القنال الذين يتحدثون الفرنسية فى أغلب الوقت لميولهم لفرنسا والفرنسيين ومجموعة من المالية فى عائلة جرانة ( أصحاب توكيلات ملاحية

ويتحدثون فى الغالب الانجليزية باعتبارهم رعية بريطانية ) وكان الاستثناء الوحيد للوجود المصرى بين هذا الخليط من الأجانب هى أسرتى حيث استطاع والدى من خلال عمله بالجوازات التى كان يتردد عليها الخواجة سيتيناس على أن يؤجر لوالدى شقة فى عمارته نظرا لأن رحى الحرب العالمية الثانية كانت دائرة وكانت يافطة "للايجار A`LOUER" منتشرة فى ذلك الوقت وكان تواجد المصريين فى العمارات المجاورة لنا فى ذات الشارع ( شارع عباس ) بل شوارع حى الافرنج قلة حتى كان الباعة الجائلين يكادون يدخلون هذا الحى خلسة خوفا من بطش الأجانب الذين يساندهم الكونستبلات الانجليز المشهورين بالصلف والشدة لدرجة أن نداءهم على سلعهم تكاد تكون بأصوات خافتة ( على العكس من الآن فأكبر إقلاق للراحة هو نداء الباعة الجائلين بأصوات مرتفعة مقززة ) بل كان نداءهم على بضائعهم بعدة لغات كاليونانية والإيطالية فبائع الموز ينادى بنانا وبائع التين ينادى فيج واذا سمعت أونى فريسكا فهذا يعنى أن البائع يقصد

بيض طازج وهؤلاء الباعة الجائلون من المصريين كانوا يتبعون الاشتراطات الصحية فملابسهم غاية فى النظافة بل كانوا يغطون أقفاص الفاكهة وبالأخص البلح بنوع من الشاش أو التل الذى يمنع وقوف الذباب على بضائعهم على عكس مايفعل أقرانهم من الباعة الجائلين فى حى العرب من مدينة بورسعيد إذ يترك هؤلاء بضاعتهم لتكون مرتعا ومأوا للذباب والغبار

فمولدى فى حى الافرنج ومعايشتى للمجموعة الصغيرة من أبناء هذا الحى من المصريين أيقظت فىّ حاسة التعرف المبكر والرصد لما يدور حولى من شتى الأحداث والحوادث والتصرفات واختزانها وكانت زادا ومعينا وزودا لنا كبرت كاحدى وسائل المؤرخ المعايش لأحداث بلده ومدينته بالاضافة إلى وسائل البحث الأخرى للمؤرخ منْ كتب ومراجع ووثائق وصور

يضاف اننى ولدت ورحى الحرب العالمية الثانية كانت دائرة بين دول الحلفاء ودول المحور وتأثرت

مصر بصفة عامة وبورسعيد ومنطقة القنال بأحداثها بصفة خاصة من حرب بالقنابل واظلام ليلى وبناء المخابئ وجماعات الوقاية من الغارات وجمع وترحيل رعايا دول المحور من ألمان وإيطاليين ويابانيين إلى معسكرات اعتقال فى مناطق بعيدة بالقرب من السويس كمنطقة فايد وجنيفة والشلوفة

وفى السابعة من عمرى وقعت فوق أرض مدينتى بورسعيد وأرض منطقة القنال أحداث معارك القناة لسنة ١٩٥١ واندلاع شرارتها بعد اعلان رئيس الوزراء المصرى مصطفى النحاس باشا فى ذلك الوقت الغاء معاهدة ١٩٣٦ فى الثامن من أكتوبر ١٩٥١ والتى وقعت بين مصر وانجلترا تحت اسم زائف " معاهدة الصداقة والشرف " شاهدت معسكرات تدريب الفدائيين بجوار طابية بورسعيد القريبة من الميناء وتمثال دى ليسبس شاهدت الاشتباكات التى تمت بين هؤلاء والبوليس بزيهم الاسود ( حيث كان الوقت شتاء ) وكان تسليحهم البندقية اللى انفيلد ورشاشات البرن وهم

يطـــاردون جنـــود بريطانيـــا العظمـــى بمـــصفحاتهم ودباباتهم وعرباتهم الجيب وكان أقل تسليح لهؤلاء هو المدفع التومى جن علمت ووعيت بملحمة أصغر شهيد من شهداء معارك القناة الشهيد نبيل منصور ذو الاثنى عشر ربيعا الذى استشهد فى العاشر من اكتوبر ١٩٥١ بعد احراقه معسكر الجولف كامب بمفرده واطلاق حراس هذا المعسكر النار عليه

عايشت احداث قيام ثورة يوليو المباركة وكيف عم الفرح والسرور أبناء بوسعيد الذين كانوا أول مؤيدين لها ولرجالها لذلك كانت بورسعيد من أولى محافظات مصر التى قدرتها الثورة وقدرها رجالها

عاصرت جلاء القوات البريطانية عن أرض بورسعيد على عدة مراحل وكنت بمدرسة بورفؤاد الابتدائية فشاهدت الجنود الموريشس ذو البشرة السمراء التابعين

لجيوش بريطانيا العظمى وهم يشدون الرحال الى رحيل أبدى

إلى أن جاء اليوم المشهود فى تاريخ مصر كلها ١٨ يونيو ١٩٥٦ بجلاء آخر جندى بريطانى عن تراب مصر الطاهر بعد أن رفع الرئيس الراحل جمال عبد الناصر علم مصر يرفرف خفاقا أعلى سارى مبنى البحرية البريطانى النيفى هاوس وكيف رفع شعب بورسعيد عربة الرئيس الراحل جمال عبد الناصر وسط ميدان السكة الحديد معلنين عن فرحهم بهذا الحدث الهام فى تاريخ مصر

عاصرت أحداث تأميم شركة قنال السويس يوم أعلنها الرئيس الراحل جمال عبد الناصر صرخة مدوية فى ميدان المنشية بالاسكندرية فى يوم الخميس ٢٦ يوليو ١٩٥٦ وكم كانت فرحة الشعب البورسعيدى بهذا الحدث التاريخى الذى أعاد للشعب المصرى حقوقه المسلوبة وفى صباح اليوم التالى ( الجمعة ) قامت

طائرات الهيلوكوبتر بالتحليق على شاطئ بورسعيد وهي تحمل أعلام مصر الخضراء ذات الهلال والثلاث نجوم وصور كبيرة من القماش للرئيس جمال عبد الناصر وهي ترفرف في الهواء مشاركة أهل بورسعيد والمصطافين في أفراحهم وتم إلقاء أكياس الحلوى والهدايا مشاركة من الشئون المعنوية للقوات المسلحة في أفراح أبناء الشعب البورسعيدي الذي يمر على أرضه ذلك الشريان الحيوي الذي بات سليبا عن أصحابه ٨٧ عاما ثم أعادته الإرادة المصرية لأصحابه المصريين .

عايشت الأحداث التي تلت تأميم شركة القناة من مؤامرة سحب المرشدين الأجانب والدفع الهائل من سفن دول الغرب الذين جن جنونهم من قرار التأميم وقبل المرشدين المصريين التحدي وتعاون معهم المرشدين اليونانيين وواصلوا الليل بالنهار في عمل دائم وتوالت المؤامرات في محاولات لتدويل القناة الى مؤتمرات دولية وبانت النوايا الخبيثة التي كانت تحاك في الخفاء ضد مصر قيادة وشعبا بالانذار البريطاني

الفرنسى الشهير فى ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ حيث اتخذت كلا من انجلترا وفرنسا اسرائيل مخلب قط بان احتلت جزءا من سيناء حتى وصلت إلى مشارف الضفة الشرقية للقناه فجاء فى هذا الانذار أن على مصر واسرائيل ان تسحب جيوشهما شرق وغرب القناة بمسافة عشرة أميال والا سيتم احتلال أراضى مصر بالقوة وفى التو أعلنت مصر رفضها لهذا الانذار الدنئ واستعدت مصر كلها للأيام العصيبة القادمة فتم توزيع الأسلحة والذخيرة على أبناء الشعب البورسعيدى بحيث يكونوا جنبا إلى جنب مع قوات الجيش والبوليس ومسئولين عن الدفاع عن المنطقة التى يقطنون فيها وكان من ضمن من وزع عليه قطعة سلاح والدى حسن حسن القاضى فأخذها للمنزل وقام بغسلها بالكيروسين لأنها كانت جديدة ومليئة بالشحم واحتل بعدها مع مجموعة من الجيران ناصية شارع منزلنا حيث كان شاطئ البحر تجاه الشمال وعلى مرمى البصر وفى الخامس من نوفمبر ١٩٥٦ تم دفه هائل من الطائرات المغيرة على المدينة تبعه اسقاط مظلى وتصدى الشعب

البورسعيدى كله بمافيهم والدى للهابطين بالمظلات حتى تم حصد أعداد غفيرة منهم وعندما تهدأ الحالة قرب الغروب يتجه الأهالى إلى المساجد والكنائس لتلقى التعليمات والأخبار وسماع الخطب التى تحض على الجهاد ومحاربة أعداء الوطن ولعب جدى الحاج حسن مصطفى القاضى دورا هاما فى مجال الحض على الكفاح والجهاد فبالرغم من أنه قارب على التسعين كان خطيبا مفوها وذهنه حاضرا فأسندت له تلك المهمة من فوق منبر الجامع العباسى القريب من منزله رقم ٧٦ شارع توفيق ( عرابى حاليا ) وشريف بحى العرب وقامت الطائرات والأساطيل البريطانية والفرنسية بدك المدينة بقذائفها وقنابلها الحارقة واحترقت وتهدمت منازل فى شوارع وأحياء كاملة وكام من ضمن هذه الشوارع شارع توفيق فى جزئه الواقع بحى العرب وكان من ضمن منازل هذا الشارع منزل جدى الذى أحرق بقنابل النابالم واستشهد جدى الحاج حسن مصطفى القاضى فى معركة الكرامة ويكلف عمى الصاغ ( رائد ) مخابرات حربية يحيى

القاضى بمهمة إمداد الفدائيين بالأسلحة والذخيرة عبر بحيرة المنزلة ويعلم بتهدم منزل الأسرة واستشهاد والده ويستمر فى مهمته واضعا نصب عينيه أن مصر فوق الجميع ، شاهدت الدوريات البريطانية والفرنسية وهى تجوب شوارع بورسعيد وكيف كانت صيدا سهلا وثمينا للفدائيين من أبناء بورسعيد مما جعل المستعمر الغاصب يسرع خطاه فى تنفيذ قرار مجلس الأمن بالجلاء عن أرض بورسعيد فى ٢٣ ديسمبر ١٩٥٦ الخذى لحمته والعار سدته.

وتمر الأيام والسنين وتقع أحداث نكبة يونيو ١٩٦٧ ولم تسلم بورسعيد من قصفها بقنابل الطائرات الاسرائيلية واحصل على بكالوريوس التجارة دفعة يونيو ١٩٦٧ ويسود المدينة شلل تام واظلام ليلى خوفا من غارات الطائرات الاسرائيلية إلا أنه لا تمر أيام على هزيمة يونيو وتذيع وكالات الأنباء عن استبسال المقاتل المصرى خلال معركة راس العش التى تقع جنوب بورسعيد ففى صباح أول يوليو ١٩٦٧ تقدم قوة مدرعة

اسـرائيلية مـن القنطـرة شـرق علـى الـضفة الـشرقية للقنـاة متجهـة شمـالا تجـاه مدينـة بورفـؤاد محاولـة احتلالها وتتصدى لهـا فـصيلة مـن الـصاعقة المـصرية فتحدث فيها خسائر جسيمة فتجر القوة الاسـرائيلية اذيال الخيبـة ولم تحاول أن تكرر اسرائيل تلك اللعبـة خلال الست سنوات لاحتلال بورفؤاد وقفت عند الكيلو ١٠ جنوب بورسعيد.

وكنت شاهدا على المعركة البحرية المشرفة باغراق المدمرة الاسرائيلية ايلات فى شمال ميناء بورسعيد فى قرابة الساعة السادسة فى مساء ٢ أكتوبر ١٩٦٧ حيث تصدت زوارق الطوربيد المصرية لتلك القطعة البحرية المتسللة لـشواطئنا المـصرية بعـد أن رصـدتها شاشـات راداراتنا وتم إغراقها أمام بورسعيد ويتم تجنيدى فى ٦ ينـاير ١٩٦٨ فـى أكبر دفعـة مـؤهلات عليـا فـى تـاريخ الجـيش المـصرى لاعـادة بنـاء مـا هدمتـه النكسة وتم تـوزيعى على سلاح الاشـارة وتخصصت فى اللاسلكى وعينـت حكمـدارا لعربـة القيـادة البرمائيـة المدرعـة (

بي.تي.آر٥٠ )روسية الصنع وهى عبارة عن غرفة عمليات ثابتة ومتحركة على الأرض وفوق الماء خاصة بقيادة الجيوش والفرق والألوية .

وزرعت على قيادة الفرقة ١٦ مشاة لأكون حكمدارا لقائد فرقتها العميد أ.ح سعيد ابراهيم وكان رئيس أركان الفرقة العميد أ.ح عبد الرب جاد النبى ( من القادة العظام خلال حرب أكتوبر المجيدة )

هجرت أسرتى فى رأس البر وعلمت أن عربة القيادة المدرعة الخاصة باللواء أ.ح عمر خالد حسن كامل قائد قطاع بورسعيد طاقمها ينقصه حكمدارا فطلبت من عمى اللواء يحيى القاضى الذى كان يشغل مدير ادارة شئون ضباط القوات المسلحة أن ينقلنى إلى بورسعيد لأكون قريبا من مساكن الأسرة بعد أن انتشرت حالات سرقات الشقق والمنازل خلال فترة الاستبقاء وخلال فترة راحتى يمكن المرور والاطمئنان عليها

وكانت مدينة بورسعيد فى ذلك الوقت على خط المواجهة الأول أمام العدو

وتشاء الأقدار أن أشارك فى حرب أكتوبر المجيدة ١٩٧٣ وأنا فى مسقط رأسى بورسعيد ومن خلال موقعى فى قيادة بورسعيد كنت مع قادة القطاع أعرف أولا بالانتصارات التى حققها أبطال قطاع بورسعيد الذين كانوا من أوائل القوات المصرية الذين قاموا بالاستيلاء على النقط الحصينة فى جنوب وشرق بورفؤاد كانت هناك ثلاث نقط حصينة اسرائيلية هى لاهتزنيت وبودابيست واوركال بقطاعاته الثلاثة فتم الاستيلاء عليها ورفع العلم المصرى فوقها بفضل صيحات وتكبيرات أفراد قوات قطاع بورسعيد الله أكبر ، الله أكبر ، الله أكبر لكل ما تقدم من معايشة ورصد ومشاركة لأحداث بلدى الحبيب ومعشوقتى ومنى قلبى بورسعيد أن أكون مؤرخها والمتحدث عنها بكل خير بل خير لسان صدق لها

# التناقض الاجتماعى الصارخ بين المصريين والأجانب
# فى مدينة بورسعيد
# المتمثل فى قرية العرب وحى الافرنج

اعداد / ضياء الدين حسن القاضى
مؤرخ وعضو اتحاد المؤرخين العرب
وعضو الجمعية المصرية للدراسات التاريخية
ومقرر لجنة التاريخ والتراث بالمجلس
الأعلى للثقافة بمحافظة بورسعيد

## التعريف بمدينة بورسعيد

ارتبط تاريخ مدينة بورسعيد ونشأتها وظهورها على خريطة العالم بتاريخ حفر قناة السويس ذلك الشريان الحيوى والاستراتيجى الذى يربط البحرين الأبيض بالأحمر والتى بدأ العمل فى شقها من بورسعيد فى ٢٥ أبريل ١٨٥٩ فى عهد والى مصر محمد سعيد باشا واستمر الحفر قرابة العشر سنوات حيث احتفل بافتتاحها فى ١٧ نوفمبر ١٨٦٩ فى عهد خديوى مصر اسماعيل باشا فى احتفال مهيب حضره ملوك وأباطرة العالم وفاقت تلك الاحتفالات من الأبهة والفخامة ما جاء فى وصف ألف ليلة وليلة.

إلا أن المنطقة التى نشأت عليها الآن كانت تحوطها من الشرق والجنوب فى الأزمنة الغابرة حضارات سادت ثم بادت بفعل الزلازل أو الأمر بهدمها واخلائها خوفا من استيلاء المغيرين عليها وتلك الحضارات كانت الفرما وبيلوز وتنيس وتانيس وتونة.

وتعتبر بورسعيد الميناء الثانى فى الأهمية بالنسبة لمصر بعد ميناء الاسكندرية .

وتقع مدينة بورسعيد فى الطرف الشمالى الشرقى لقارة أفريقيا أما مدينة بورفؤاد التى قام بافتتاحها الملك فؤاد فى ٢١ ديسمبر ١٩٢٦ التى هى احدى أحياء مدينة بورسعيد السبعة وتقع شرق قناة السويس فى الطرف الشمالى الغربى لقارة آسيا .

وموقع مدينة بورسعيد الفريد أكسبها أهمية على خريطة العالم جعلها محط أنظار كثير من أبناء شعوب العالم تتوافد عليها بعد حفر القناة أناس من شتى بقاع العالم وبالأخص من ربوع أوروبا عبر البحر الأبيض المتوسط فى شكل جاليات طامعين فى الثروة والغنى السريع ، وحملت كل جالية معها ثقافتها وعلى رأسها الثقافة الأنجلوساكسونية والثقافة اللاتينية والاغريقية وتلك الجاليات حسب كثافتها اليونانية والايطالية والفرسية والانجليزية وشتات من جنسيات شعوب أوروبا والأمريكتين وآسيا وأفريقيا حتى عرفت مدينة بورسعيد بالمدينة الكوزموبولتان أى ذات الصبغة العالمية المتشعبة

الكل جاء لبورسعيد باعتبارها قلعة اقتصادية ضخمة ( تجارية صناعية وخدمية ملاحية مرتبطة بالميناء والسفن المارة بالقناة ) الكل يبحث فيها عن الثروة وبريق الذهب . وحظيت الجاليات الأجنبية فى مدينة بورسعيد بكم هائل من الثروة والمكانة والاحترام بحكم

عوامل على النقيض من أبناء البلد الأصليين من أبناء مصر الوافدين إليها من شتى أقاليم مصر بحثا عن حياة أكثر رخاءا وهناءا عن تلك البسيطة والفقيرة فى ديارهم الأصلية إلا أن الحروب التى مرتعلى بورسعيد وعلى رأسها حروب ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ كانت عوامل طرد لبعض من سكان بورسعيد وبالأخص الأجانب الذين عادوا الى بلادهم

وسردي للأحداث فى بحثى هذا عن تاريخ الجاليات الأجنبية فى بورسعيد سوف يمثل فترة تواجدهم على أرض بورسعيد منذ دق أول معول فى أرض قناة السويس من عند بورسعيد فى يوم الاثنين ٢٥ أبريل ١٨٥٩ مرورا بافتتاح قناة السويس للملاحة العالمية فى ١٧ نوفمبر ١٨٦٩ ، انتهاء بحرب يونيو ١٩٦٧ وما استتبع ذلك لهجرة اجبارية لأهل بورسعيد فى محافظات مصر الى هجرة نهائية للأجانب منذ أوائل ١٩٦٨ وبعد انتصارات حرب اكتوبر ١٩٧٣ وعودة الحياة الطبيعية لمدينة بورسعيد التى لم يعد اليها الا القلة القليلة من الأجانب ومن اليونانيين بالذات الذين لم يعد لهم أى كيان يذكر .

كان التكوين السكانى لمدينة بورسعيد فى أول عهدها يعتمد على تجمعين للسكان .
الأول فى أقصى الغرب من المدينة حيث قرية العرب ( حى العرب فيما بعد ) وهو عبارة عن مجموعة من العشش الخشبية المتواضعة المصنوعة من أخشاب صناديق البضائع الواردة للمدينة على ظهر البواخر

التى ترسو فى الميناء ، وكان يقطن قرية العرب المصريين الوافدين على المدينةالوليدة من شتى أقاليم مصر للعمل فى المهن الدنيا فى المدينة كفحامين يقومون بشحن السفن العابرة فى القناة بالفحم الذى كانت تستخدمه السفن فى ذلك الوقت لتشغيل آلاتها ، أو للعمل كسقائين وظيفتهم امداد مساكن المدينة بالمياه التى ترد لبورسعيد بالمراكب الشراعية عبر بحيرة المنزلة المتاخمة للمدينة فى جهتيها الغربية والجنوبية وكانوا يقومون أيضا بامداد السفن بما تحتاجه من الماء ، وهناك مجموعة من الفواعلية الذين يعملون تحت رحمة المقاولين البحريين الأجانب ( الكومندات ) فى شحن وتفريغ السفن العابرة للقناة بالبضائع ، وأناس كثيرون لاعمل لهم الا اكتساب أرزاقهم اليومية بالكاد ( بالعافية ) .

وكانت قرية العرب ومساكنها خالية من أى مقومات آدمية ضرورية لحياة صحية ، فشوارعها رملية غير مرصوفة تلقى فيها القاذورات والمياة غير النظيفة فى كافة أرجائها مما يجعل انتشار الأمراض والأوبئة سهلا بالاضافة الى انتشار الذباب والبعوض اللذين ينقلان الأمراض ، يضاف عدم توفر الاضاءة فيها ليلا ، ولقد دام لهذا الحى أن يكون خاليا من أية وسائل للترفيه والتسلية ( سينمات ، مسارح ، مكتبات عامة ، نوادى ... ) وفى أقصى قرية العرب جهة الغرب ظهر تجمع سكانى أطلق عليه حى المناخ نسبة إلى اناخة ابل القوافل التى كانت تأتى محملة بالبضائع من دمياط

أما التكوين السكاني فيقع فى شرق المدينة وهو حى الافرنج ( نسبة للفرنجة الأجانب ) فهو على النقيض يحظى بالأهمية الكبرى فهو ملاصق للميناء ولقناة السويس مما يرفع من أثمان أراضيه ويعطيها أهمية ، بنيت فوق أرضه المساكن الحجرية المكونة من عدة ادوار وطوابق ETAGE تصل إلى أربعة أو خمسة ذات شرفات ( بلكونات أو ترسينات بلغة أهل بورسعيد ) مصنوعة من الخشب أو الحديد المشغول FER BATTU التى تطل على الشوارع الطولية والعرضية المتعامدة والمرصوفة والمغروس على جانبيها بأندر أنواع الأشجار المجلوبة من أوروبا لتظلل المارة والسيارة عند غدوهم ورواحهم صيفا وقاية من لهيب الشمس والمضاءة بفوانيس غاز الاستصباح ليلا والتى استبدلت بالكهرباء فيما بعد ويتولى عمال المجلس البلدى ( افتتح أول مجلس بلدى لمدينة بورسعيد فى ٢٣ فبراير ١٩١١ فى عهد المحافظ محمد محمود بك ليكون مختلطا بين المصريين والأجانب ) ومن قبله نادى المحافظ محمد ماهر باشا بتكوين مجلس أهلى يتولى جباية العوايد والصرف منها على رقى المدينة مكون من ٢٤ عضوا نصفهم مصريين والنصف الأخر أجانب افتتح فى ٢٦ فبراير ١٨٩٤ ) فيتولى كنس شوارعها فى الصباح لاباكر ورشها بالمياه وأسفل تلك العمارات الشاهقة بحى الافرنج كثرت الحوانيت التى تعج بشتى صنوف البضائع التى ترد لبورسعيد من شتى بقاع العالم وتنتشر المقاهى والبارات التى تصدح أمامها الفرق

الموسيقية بأعذب المعزوفات وبالأخص فى حالة وصول باخرة تحمل ركابا ( بساجيرى بلغة أهل بورسعيد ) PASSENGER من شتى بقاع العالم فتسمع أصحاب تلك المحلات ينادون عليهم بشتى لغات العالم لتمتلئ جيوبهم بشتى أنواع العملات الأجنبية بعد أن يقوموا بشراء عاديات وتذكارات تذكرهم بمدينة بورسعيد فتنتعش الحياة الاقتصادية بوصول مثل تلك البواخر ، لقد عرف حى الافرنج وسيلة مواصلات كانت فى ذلك الوقت متقدمة هو الترام الذى تجره البغال وقام بتشغيله الاقتصادى اليونانى قسطنطين زوروس سنة ١٨٩٢ لتجوب عرباته أرجاء المدينة .

تلك صورة مختصرة عن حى الافرنج الذى كانت تقطنه كافة الجاليات الأجنبية ويكاد يكون محرما على المصريين أن يقطنوا فيه أو يدخلوا إليه إلا للعمل طرف الأجانب كخدم منازل أو قواصة ( حراس ) أو عمال فى المحال والمخازن المنتشرة داخل هذا الحى .

وأحب أن أنوه أنه فى التخطيط المبدئى لمدينة بورسعيد خطط لنشأتها بأن تكون غرب القناة سواء كان ذلك حى الافرنج أو قرية العرب ( حى العرب فيما بعد ) ثم حى المناخ.

ففى الضفة الشرقية للقناة التى كان يطلق عليها بالشواطئ الخالدة أو كما يطلق عليها الأجانب Bousquet كانت عبارة عن تجمع للورش

الخاصة بشركة قنال السويس لاصلاح السفن ومعداتها إلى أن جاء الوقت لإقامة ضاحية سكانية فوقها عرفت بمدينة بورفؤاد نسبة لملك مصر فؤاد الأول الذى افتتحها فى ٢١ ديسمبر ١٩٢٦ تكفلت شركة قنال السويس ببنائها للعاملين فيها فصممت فيلاتها على نمط واحد أخذ أسلوب العمارة الفرنسية.

**أرت بورت**

للدعاية والاعلان والنشر

بورسعيد ٠١٢٣٧٦٢٦٠٦٩

تليفاكس ٣٣٣٤٤٢١ / ٠٦٦

رقم الايداع بدار الكتب / ٢٥٢٢٢/٢٠٠٧

الترقيم الدوليI.S.B.N

977-6077-218